

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Historia

Cultura impresa gremial en los periódicos de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha
(SAIP): El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941)

Alicia Nataly Maya Santacruz

Asesora: Alicia Torres

Lectoras: María Fernanda Troya y Valeria Coronel

Quito, febrero de 2022

Dedicatoria

A los agentes culturales y políticos del movimiento obrero ecuatoriano que, sin ser los sujetos políticos ideales, transformaron su entorno y nuestra historia.

Tabla de contenidos

Resumen	VII
Agradecimientos.....	VIII
Introducción	1
Capítulo 1	7
Breve historia de “La Artística”	7
1. Sociedades de socorro y ayuda mutua.....	7
2. Conformación de la SAIP	8
3. Primer periodo de conflictos en torno al liberalismo	9
4. Reinstalación de la SAIP y unificación ideológica hacia el conservadurismo	10
5. Primer Congreso Obrero e inicio de los conflictos con la Confederación Obrera del Guayas.....	12
6. La década de 1910 para el mutualismo	13
7. Segundo Congreso Obrero	14
8. La masacre obrera de 1922, la Revolución Juliana y la influencia de la incipiente izquierda.....	16
9. La radicalización de la SAIP y el sindicalismo fabril	19
10. Congreso Obrero de Ambato.....	21
11. La SAIP y la fundación de la CTE en el contexto de la Gloriosa	22
12. Conclusiones: la SAIP como objeto de estudio	24
Capítulo 2	28
Cultura impresa, esferas públicas y asociacionismo en América Latina y el Ecuador	28
1. Sobre el concepto de cultura impresa.....	28
2. El estudio de la cultura impresa en América Latina.....	30
2.1. La esfera pública	31
2.2. La esfera pública y los contra-públicos	33
3. Cultura impresa y sociabilidad artesana y obrera de entre siglos	36
3.1. El asociacionismo y la esfera pública en América Latina	37
3.2. Sociedades obreras y artesanas y esfera pública en Ecuador.....	39
4. Conclusiones: la SAIP como contrapúblico y productor de cultura impresa.....	41
Capítulo 3	43
Condiciones de posibilidad para la cultura impresa gremial.....	43
1. La imprenta y las artes gráficas en Quito	44

2.	Los tipógrafos y sus sociedades: agentes culturales del movimiento obrero	49
2.1.	Agencia cultural: entre la autonomía y la subordinación.....	50
2.2.	La politización de los tipógrafos	53
2.3.	La creación de sociabilidad artesana en la producción de impresos.....	54
3.	Los periódicos de la SAIP y su contexto.....	57
3.1.	El Artesano.....	58
3.2.	El Proletario	62
3.3.	El Pueblo.....	65
4.	La producción de una comunidad de lectores para el universo gremial	67
4.1.	Cultura letrada y educación obrera y artesana	67
4.2.	Un esbozo de la comunidad de lectores de la SAIP.....	70
5.	Conclusiones del capítulo.....	74
Capítulo 4	76
Visualidad en los periódicos gremiales El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941)	76
1.	Contexto visual de la cultura impresa gremial de la SAIP: otros impresos en América Latina y Ecuador	77
2.	Análisis visual de los elementos de impresión de los periódicos de la SAIP	82
2.1.	Diagramación.....	83
2.2.	Repertorio tipográfico	86
2.3.	Tratamiento de la imagen.....	91
3.	Conclusiones: La visualidad de la imprenta de entre siglos.....	92
Conclusiones	95
Anexos	98
Lista de referencias	102

Ilustraciones

Imágenes

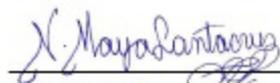
Imagen 0.1. Portadas de El Artesano, El Proletario y El Pueblo	1
Imagen 3.1. Portada de PISSIMA ERGA DEI GENITRICEM DEVOTIO.....	44
Imagen 3.2. Mapa El Gran Río Marañón o Amazonas	45
Imagen 3.3. Portada y primera página de Reminiscencias Fúnebres	55
Imagen 3.4. Extracto N° 1 de El Artesano	56
Imagen 3.5. Extracto del N°4 de El Artesano	59
Imagen 3.6. Encabezado de El Proletario	62
Imagen 3.7. Páginas 69 y 86 de Elementos de Sastrería teórico-práctica.....	69
Imagen 3.8. Extracto del N°9 de El Proletario	72
Imagen 3.9. Diagrama de la Comunidad de lectores de la SAIP	73
Imagen 4.1. Portada del periódico La Broma en su edición del 21 de marzo de 1880.....	78
Imagen 4.2. Portada del periódico La Voz de la Mujer, del 15 de mayo de 1896.....	78
Imagen 4.3. Portada del periódico El Obrero del Puerto	79
Imagen 4.4. Portada del periódico.....	79
Imagen 4.5. Portada del N°1 de La Antorcha	80
Imagen 4.6. Portada del N° 4 de El Cacahuero.....	80
Imagen 4.7. Portada del N°5 de El Obrero Gráfico	81
Imagen 4.8. Diagramación de El Artesano	84
Imagen 4.9. Diagramación de El Proletario	84
Imagen 4.10. Diagramación de El Pueblo.....	85
Imagen 4.11. Repertorio tipográfico de El Artesano	86
Imagen 4.12. Repertorio tipográfico de El Proletario (A).....	88
Imagen 4.13. Repertorio tipográfico de El Proletario (B).....	89
Imagen 4.14. Repertorio tipográfico de El Proletario (C).....	90
Imagen 4.15. Repertorio tipográfico de El Pueblo.....	90
Imagen 4.16. Publicidad de máquinas de coser en El Proletario	91

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Alicia Nataly Maya Santacruz, autora de la tesis titulada "Cultura impresa gremial en los periódicos de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP): El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941)" declaro que la obra es de mi exclusiva autoría y que la he elaborado para obtener el título de maestría en investigación en Historia concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, febrero de 2022



Alicia Nataly Maya Santacruz

Resumen

En esta tesis se analizan los periódicos El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941), realizados por la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) a partir de los criterios de cultura impresa y visualidad. Este documento se compone de cuatro capítulos. El primero recorre la historia institucional y política de la SAIP, desde su fundación en 1892 hasta mediados del siglo XX. El segundo revisa las relaciones entre los conceptos de cultura impresa, esfera pública, sociabilidad artesana, asociacionismo y el contexto local y regional. El tercer capítulo indaga en la sociabilidad que dio paso a la cultura impresa gremial de la SAIP. Por último, el cuarto capítulo presenta los resultados del análisis visual de los periódicos de la SAIP.

Agradecimientos

A las docentes del Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de FLACSO, sede Ecuador; especialmente a mi asesora, Alicia Torres, cuya lectura minuciosa y retroalimentación fue central para orientar esta investigación.

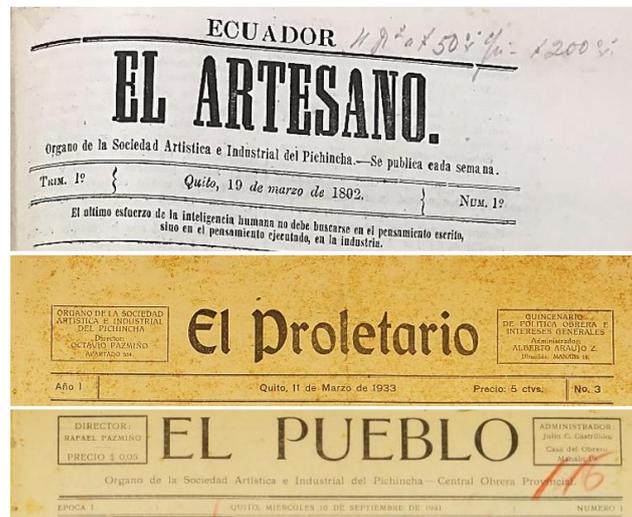
A todos los miembros de mi familia porque cuidaron amorosamente de mi hija para que yo pudiera realizar esta investigación.

Por esperarme y acompañarme, también te agradezco Marina, hijita mía.

Introducción

La Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) fue una organización gremial ecuatoriana considerada como el antecedente más influyente del movimiento obrero ecuatoriano moderno. Su actividad tuvo lugar de manera intermitente, desde finales del siglo XIX hasta inicios del siglo XXI. Durante este periodo, la SAIP tuvo distintos momentos relevantes de acuerdo con su orientación política y su capacidad organizativa. En un inicio, su actividad giró en torno a la función mutual del gremio y a la educación del artesanado. Décadas más tarde y como resultado de pugnas internas y externas, la SAIP formó una voz pública, que intervino en la política nacional y local. A lo largo de su vida organizativa, que discurrió a lo largo de más de un siglo, la SAIP produjo tres periódicos: El Artesano, El Proletario y El Pueblo, cuyos primeros números datan de 1892, 1933 y 1941 (imagen 0.1) respectivamente. Cada uno de estos periódicos se imprimió en momentos en los que la actividad política de la SAIP fue fundamental para el contexto político local y la historia laboral ecuatoriana.

Imagen 0.1. Portadas de El Artesano, El Proletario y El Pueblo



Fuentes: SAIP, 1892c; 1933a; 1941d.

La actividad de la SAIP estuvo marcada por la producción de impresos, desde la realización de sus estatutos, hasta la publicación de sus periódicos. La existencia de este conjunto de materiales habla de una *cultura impresa* de carácter gremial, donde la letra y su visualidad tuvieron un papel central, no solo como “órganos de difusión” sino como instancias de existencia de la organización. Por ello, en esta investigación se estudiarán tres periódicos

producidos por la SAIP: El Artesano de 1892, El Proletario de 1933 y El Pueblo de 1941; a partir de los debates en torno a la cultura impresa, esferas públicas y visualidad.

Si bien el estudio de estos materiales puede permitir el reconocimiento de una parte de sus esfuerzos como prácticas de agencia cultural y política, principalmente a través de los contenidos expresados en la letra impresa; también es posible leer entre líneas, a través de la visualidad de estos impresos, aquello que se comunica de manera implícita. Aunque las imágenes prácticamente no tienen lugar en estos ejemplares, su ausencia, los criterios de diagramación, la elección y construcción de tipografía y la elección del formato pueden hablarnos de la existencia de una visualidad de imprenta a la que se adhieren las publicaciones de la SAIP, que responde tanto a criterios pragmáticos, como al estilo de los impresos de la época.

Por ello, la pregunta principal que se plantea este trabajo es ¿Qué expresa la visualidad de los periódicos El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941) sobre el proceso organizativo de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) y su cultura impresa? A esta pregunta le complementan las siguientes interrogantes: ¿Qué tipo de impresos produjo la SAIP y en qué contexto lo hizo? ¿Por qué es relevante esta producción y esta organización? ¿Qué relación existe entre la cultura expresada en esos impresos y las sociedades obreras y artesanas de entresiglos (XIX-XX)? ¿Qué características hacen de la SAIP un sujeto productor de cultura impresa y visual? ¿Qué elementos componen la visualidad de los periódicos de la SAIP?

Ya que el periodo que esta investigación abarcará es extenso, se han elegido hitos temporales que corresponden a la disponibilidad de las fuentes íntegras, pero también porque se busca aprehender la transformación de esta organización en el tiempo en el que dura su paso del gremialismo al sindicalismo moderno. Interesa además, cómo sus expresiones de cultura impresa y visual forman parte de este cambio. En este sentido, las principales fuentes que informan esta investigación son los ejemplares de los periódicos de la SAIP, a los que se puede acceder a través del Archivo Aurelio Espinosa Polit y del Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño. y Patrimonio. Solamente se han analizado ejemplares completos, con el fin de acceder de manera integral a los discursos políticos, sociales y estéticos de estas fuentes. Estos registros fueron contextualizados a través de actas, comunicados y otros impresos

realizados por la SAIP y por sus organizaciones filiales; es decir que fueron documentos producidos por los propios artesanos y sus instituciones. Estas fuentes han sido estudiadas a través del análisis histórico y visual.

En los estudios de historia laboral o sindical ecuatoriana existen algunas menciones a la importancia de la producción de impresos, no obstante, estos no son los documentos de interés central en el trabajo de archivo de la historia laboral. Y este es un vacío que llama la atención puesto que, como se desarrollará en los capítulos de este trabajo, la cultura impresa gremial fue un espacio de expresión y formación identitaria a nivel político; una instancia de organización y sociabilidad de los gremios y un mecanismo para la constitución pública de las organizaciones gremiales como sujetos políticos. Para explorar en estos temas es fundamental reparar en las categorías de *cultura impresa* y *visualidad*.

La primera historiadora en acunar el término *cultura impresa* fue Elizabeth Eisenstein (1979, 3) que estudió la emergencia de la imprenta como una “revolución inadvertida” que tuvo “efectos de gran alcance” en la Europa moderna; por ejemplo, en el desarrollo del protestantismo o en la revolución científica, eventos sin los cuales no se puede comprender la historia contemporánea. Gracias a su trabajo se conocen dos consecuencias fundamentales de la difusión de la imprenta:

(...) la primera, que estandarizó y preservó un conocimiento que había sido mucho más fluido en la era de la circulación oral o manuscrita; la segunda, que, al hacer mucho más accesibles opiniones incompatibles sobre el mismo tema, estimuló la crítica a la autoridad (Burke 2002, 33-34).

El estudio de la cultura impresa se ha centrado en la historia de la lectura, del libro y de la literatura. Pero se consideran como objetos de estudio también a hojas sueltas, revistas, periódicos o imágenes impresas. Dentro de este conjunto puede entrar prácticamente cualquier producto resultante del trabajo en la imprenta. Es decir que pueden considerarse como *cultura impresa* tanto los productos materiales de la prensa, como las prácticas sociales que rodean a estos materiales.

Aunque la materialidad de estos productos es fundamental para entender las consecuencias de la cultura impresa en términos políticos y sociales, es también necesario indagar sobre cómo

los impresos afectaron la “conducta humana” (Eisenstein 1979, 7). Para este trabajo resulta interesante esta visión puesto que parte del argumento de esta tesis es que la producción de los periódicos de la SAIP puede considerarse como una forma de sociabilidad artesana.

En el mundo gremial de los artesanos la imprenta fue fundamental para sus procesos de educación y “autoaprendizaje” (Eisenstein 1979, 63). Para Régis Debray (2007, 7), “la combinación libro/periódico/escuela” fue “la estructura helicoidal del movimiento obrero” y tanto este, como otras organizaciones de izquierda llevaban “el sello de la cultura libresca y de una antigua familiaridad con la palabra escrita” en su retórica y en su prensa. También en su actividad política, la imprenta permitió la creación de revistas y periódicos.

En el contexto de este estudio, en América Latina,

(...) desde hace un tiempo se advierte que ellas [las publicaciones periódicas] no son simples contenedores de textos e imágenes sino formas específicas de la cultura impresa de la modernidad, cuya complejidad y relevancia las vuelve objetos de estudio en sí mismas” (Delgado, Maile, y Rogers 2014, 8).

Este campo de estudio es principalmente rico en países cuya tradición editorial es larga. Por ejemplo, en la Bibliografía Latinoamericana de Cultura Gráfica (Red Latinoamericana de Cultura Gráfica 2018), Argentina es el país que cuenta con más entradas y también con mayor variedad de subtemas; e incluso, con una mayor variedad de periodos cubiertos por estudios históricos. En Ecuador se han estudiado algunos temas relacionados; por ejemplo, algunas publicaciones seriadas de izquierda (H. González 2015), la caricatura política de mediados del siglo XX (Ibarra 2017) la constitución de esferas públicas y su relación con el género (Goetschel 2007) y la constitución del campo periodístico y de la prensa (Marín, Rivera, y Barraqueta 2016; Ayala 2012).

Al respecto de la prensa se conoce que, a inicios del siglo XX, en Ecuador, los grandes medios de comunicación, principalmente prensa, trabajaron bajo distintas agendas políticas. Por ejemplo, señala López Romero, que

Los diarios de la época [1929–1933] deben ser considerados con particular atención y sentido crítico, pues eran actores políticos posicionados [...] El Comercio, de orientación liberal, era

crítico de los distintos sectores del Partido Liberal, y cercano a las posiciones de la Iglesia, de los comerciantes, industriales-terratenientes y la banca quiteña. Simpatizó con el obrerismo católico y la CON y desde finales de 1931, [...] radicalizó sus posiciones anticomunistas. El Día, de orientación liberal-civilista, fue muy crítico de banqueros y militares liberales, mantuvo distancia de la Dirección Liberal de Guayaquil y fue más cercano a las posiciones de los estudiantes y obreros de izquierda (López Romero 2015, 20).

En esta trama, la prensa producida por los gremios resultaba limitada frente a una prensa regular. No obstante, las asociaciones fueron capaces de crear sus comunidades de lectores y reforzar sus identidades políticas a través de ella. En ese momento, la prensa resultaba un “instrumento insoslayable [...] para cualquier personaje, grupo o partido que quisiera tener un lugar en la vida política” (Sábato 2008, 395). Para Sábato, los medios creados por las asociaciones fueron espacios de producción y circulación de ideas, donde *los letrados* fueron cediendo lugar a los *nuevos intelectuales* miembros de asociaciones de artesanos, migrantes y escritores (Sábato 2008, 395). Como se verá más adelante, esos nuevos intelectuales tendieron puentes para la difusión de la misma cultura letrada y no necesariamente significaron su desaparición.

Así también, al analizar los periódicos gremiales de la SAIP desde la perspectiva de la cultura impresa puede tomarse en cuenta la construcción de su *visualidad*. Cabe entonces preguntarse cómo un concepto tan contemporáneo puede servir para pensar un fenómeno que tuvo lugar hace más de cien años. Para responder se puede hacer referencia al mismo proceso de la revolución de la imprenta. Gracias a su creación se difundieron en el mundo imágenes de la Europa occidental que influyeron “en los estilos de representación” de muchas regiones, entre ellas parte de Sudamérica (Burke 2002, 51). Sin embargo, para el caso que concierne a este trabajo, donde prácticamente no existen ilustraciones, es necesario mirar la visualidad de estos periódicos de forma creativa; y notar que, incluso en la escasez de gráficos, se puede observar un estilo visual que concentra sus esfuerzos en la elaboración tipográfica y en la diagramación.

Aunque se conoce como antiguo “el uso de tipos de distintos tamaños, cornisas... notas a pie de página... índices... superíndices, referencias cruzadas... y otras estrategias” (Eisenstein 1979, 50-51), estas herramientas no han dejado de ser utilizadas en el presente en la construcción de impresos. En su época, estos recursos permitieron la uniformización de los

textos, en comparación con la práctica copista. Esta nueva forma que adquirió el texto transformó la relación con sus lectores y la forma en la que estos lo veían. La importancia del orden y uniformización de estos detalles se mantuvo. Y en ese sentido –como señala Chartier (1994, 51)– podría existir una historia de los géneros tipográficos.

Con el fin de contextualizar estas reflexiones y materiales se proponen cuatro capítulos. En el primero se realizará una revisión de la literatura que se ha producido en torno a la historia de la SAIP. En el segundo capítulo se presentarán los debates sobre la cultura impresa, esfera y opinión pública en América Latina y la sociabilidad artesana a través de los impresos. En el tercer capítulo se estudiarán las condiciones que hicieron posible la cultura impresa gremial, como el arribo de la imprenta a América Latina; la emergencia de los artesanos que la manejaron y sus organizaciones; los proyectos editoriales de la SAIP expresados en sus periódicos y la conformación de su comunidad de lectores. Finalmente, en el cuarto capítulo se analizarán los elementos que constituyen la visualidad de estos periódicos; a saber, su diagramación, repertorio tipográfico y tratamiento de la imagen.

A lo largo de estos capítulos se argumenta que la SAIP fue una organización gremial fundamental para la conformación del movimiento obrero ecuatoriano moderno. Así también se propone que parte de su actividad política fue la producción de cultura impresa en diálogo con el paradigma de la cultura letrada. Los impresos que alcanzaron un nivel de realización más sistemática son sus tres periódicos; tanto por su producción continua, como por su consistencia en torno a la producción de contenidos expuestos en dichos proyectos editoriales. También debido a su formato que estaba destinado a la intervención en la esfera pública a través de sus discursos políticos, estéticos y visuales.

Capítulo 1

Breve historia de “La Artística”

La Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) fue una organización gremial ecuatoriana, fundada en 1892, que agrupó a distintos artesanos quiteños en función de la defensa de sus intereses. Tuvo distintas etapas en cuanto a su tendencia política: en su instalación convivieron algunas voces liberales, junto a una base conservadora; después de una clausura y su posterior reinstalación –a inicios del siglo XX– sufrió una unificación ideológica hacia el conservadurismo y a partir de la Revolución Juliana, en 1925, viró lentamente hacia la izquierda. En los años treinta y cuarenta apadrinó la creación de las primeras federaciones sindicales modernas.

Seguramente por ello, casi toda la literatura referente a la historia del movimiento obrero ecuatoriano (Ycaza 1983; Naranjo 1977; Durán Barba 1981b; Achig y Neira 1989) la considera como el principal antecedente del sindicalismo local. Así, no es extraño encontrarse con caracterizaciones como “la organización de clase más importante de Quito” (Naranjo 1977, 204) o “el primer intento serio de organizar a los artesanos y proletarios de Quito” (Achig y Neira 1989, 81). Con el fin de revisar estas caracterizaciones y conocer de manera más profunda el proceso histórico de la SAIP, este capítulo presentará una breve historia política de este gremio.

1. Sociedades de socorro y ayuda mutua

Las sociedades de ayuda mutua fueron comunes en la segunda mitad del siglo XIX y agruparon a diversos sectores de trabajadores, principalmente artesanos urbanos, con el fin de socorrer a sus asociados en casos de necesidad. En general, brindaron asistencia en enfermedad y muerte; los grupos más activos desarrollaron espacios de educación y recreación para los socios y sus familiares.

Estas agrupaciones poseían una jerarquía propia que se relacionaba con criterios de antigüedad, reconocimiento y por oficio y no siempre funcionaban de manera democrática. La jerarquía de los gremios artesanales iniciaba con los maestros de los respectivos oficios (Kingman Garcés 2008, 247). Estas categorías se demostraron en los actos públicos, por ejemplo, en desfiles, donde los diversos estamentos del gremio se colocaban en orden, según su rango (Durán Barba 1981b, 65). Estaban controlados por “organismos de Policía” a través

de la reglamentación y la emisión de permisos; se vigilaba la contratación de aprendices y su circulación; las elecciones gremiales se avalaban por las tenencias políticas e intendencias (Kingman Garcés 2008, 247).

Frecuentemente se ha relacionado a las organizaciones de este periodo con la iglesia, que para finales del siglo XIX había emprendido un proceso de construcción de sociabilidad religiosa, a través de los círculos católicos de obreros y de mujeres. Estudios recientes indican que “el asociacionismo católico en Ecuador fue tardío, no así las asociaciones laicas de corte liberal y republicano entre 1845 y 1860” (Vizúete 2019, 133). En la costa y especialmente en Guayaquil, las asociaciones gremiales tuvieron que ver con el liberalismo de diversas tendencias. En la sierra, especialmente en Quito, la influencia de la iglesia fue mayor. De hecho, desde 1875

(...) las asociaciones recibieron impulso de los propios actores eclesiales, así como el incentivo de dos encíclicas: *Immortale Dei* (1885) y *Rerum Novarum* (1891). Si bien ya se crearon algunas asociaciones en la segunda mitad de la década de 1870, después de la muerte de García Moreno (1875), desde el año 1885 Ecuador experimentó un notable crecimiento de estas, sobre todo en la ciudad de Quito (Vizúete 2019, 133).

Además, la iglesia católica asumió la labor de la capacitación en oficios, a la par de la instrucción religiosa, lo que permitió su cercanía con los artesanos laicos que conformaron sociedades y gremios; incluso “los primeros maestros fueron clérigos que junto a la enseñanza religiosa fueron transmitiendo sus conocimientos del oficio artesanal” (Achig y Neira 1989, 73). Por ello, para finales del siglo XIX, era corriente que estos gremios se pusieran “bajo el amparo de un santo” al que consideraban su “patrono” (Achig y Neira 1989, 72), es decir que, aun cuando no habían sido formados como círculos católicos, sus socios profesaban la fe católica y la celebraban como un asunto gremial.

2. Conformación de la SAIP

La creación de la SAIP, en 1892, sucedió en el marco de la expansión de la sociabilidad católica de finales del siglo XIX. Por ello, un conjunto de autores suele señalar a la SAIP como una organización dependiente de la iglesia; por ejemplo Páez (2017, 67) señala que “la SAIP se relacionó directamente con los sectores posteriormente agrupados en el Centro de Obreros Católicos (COC)”, que se creó en 1906. No obstante “la iglesia católica no tomó

parte directamente en la fundación de la SAIP, ni participó en su directorio, cosa frecuente en otras organizaciones de la época” (Durán Barba 1981b, 18), aunque durante su etapa embrionaria, sus bases sí tendían hacia el conservadurismo y el catolicismo como se demostrará más adelante.

La literatura, en su mayoría, coincide en que la SAIP fue una organización de segundo nivel, es decir que agrupaba gremios; una posición minoritaria señala que fue una agrupación de “personas individuales, pues los socios no debían estar obligatoriamente afiliados en los respectivos gremios artesanales” (Achig y Neira 1989, 87). No obstante, en el acta de instalación de la SAIP, impresa en el primer número de *El Artesano*, de 1892, consta la firma de los “vocales nombrados por sus respectivos gremios”, a saber, los de música, pintura, escultura, sastrería, platería, carpintería, zapatería, hojalatería, herrería y mecánica, talabartería, armería, sombrerería y peluquería (SAIP 1892c, 4). En todo caso, a la instalación de la SAIP concurren más de doscientos artesanos y seis industriales (SAIP 1892c, 4).

En el mismo año de su fundación, la SAIP creó el periódico *El Artesano* utilizado como órgano de difusión y “vínculo con otras organizaciones gremiales que se están formando en el país” (Durán Barba 1981b, 19). En este se evidencia la conformación de una estructura interna y el nombramiento de cargos de dirección, entre ellos el presidente José Váscones. Además, a modo de manifiesto, la SAIP se pronunció por el patriotismo –se reconoció en sí misma como un ejercicio patriota–, a favor del trabajo, de los valores democráticos, de la religión y el progreso nacional (SAIP 1892c, 1). Los valores que juntaron a estos artesanos poco tienen que ver con una identificación mutua como explotados u oprimidos, que es posterior; los miembros de la SAIP se consideraban artistas de sus propios oficios, entendidos de los mismos (Durán Barba 1981b, 80-81).

3. Primer periodo de conflictos en torno al liberalismo

Entre 1892 y 1895 convivieron, con alguna disputa, una reducida corriente cercana al liberalismo, más bien reducida, y una base católica y conservadora. Con el triunfo liberal, la diferencia política se acentuó, en 1895, en un episodio recogido por Durán Barba (1981b, 20-21), a partir de las memorias de Chiriboga Alvear (1917).

Cuando Eloy Alfaro, líder de la revolución liberal, llegó a Quito, los maestros Serafín Flores –presidente– y José Váscones –expresidente– de la SAIP ordenaron “la confección de arcos

trunfales para Alfaro en nombre de la Artística”, en un intento por congraciarse con el liberalismo boyante. Sin embargo, los socios de la SAIP condenaron este gesto inconsulto (Durán Barba 1981b, 20).

Vásconez y Flor desoyeron el reclamo de las bases artesanas y hacia inicios de 1896 ofrecieron a Alfaro la colaboración de la SAIP, organizada en batallón, para su campaña militar del Norte. Este acto provocó que los socios prohibiesen el uso del nombre de la SAIP para apoyar al liberalismo. Aunque los artesanos ya habían manifestado su rechazo, el régimen liberal se adelantó y decretó la conformación del batallón “Libertadores de Pichincha” y el acuartelamiento de los miembros de la Artística, que finalmente decidieron el cese de las actividades de la SAIP, que solo se retomaron en 1904 (Durán Barba 1981b, 20-21).

Desde la clausura de la SAIP en 1896 hasta su reinstalación, un Comité Obrero conformado por sastres y albañiles de tendencia conservadora articuló los esfuerzos artesanos de oposición al liberalismo (Durán Barba 1981b, 21).

4. Reinstalación de la SAIP y unificación ideológica hacia el conservadurismo

En 1904, los artesanos quiteños organizados en asamblea resolvieron retomar las actividades de la SAIP y nombraron presidente al sastre Manuel Dávila. Esta reapertura no tuvo lugar sin conflicto: en la reunión se presentó un grupo de artesanos liberales armados, comandados por el sastre cubano Miguel de Albuquerque, para designar como presidente al entonces coronel José Vásconez (Durán Barba 1981b, 23).

Albuquerque, conocido como ‘El ciego’, “veterano de la guerra de Independencia de Cuba” y comisionado por Eloy Alfaro para impulsar el liberalismo en las sociedades obreras costeñas y serranas, fue un actor central en los intentos de este bando por dirigir la Artística.

Albuquerque fue presentado a la SAIP por el maestro Villagómez, miembro de la Sociedad de Zapateros, en una junta general de socios (Coronel 2010, 179). A la par de este suceso el cubano realizaba un trabajo de formación política, externo a la organización gremial gracias a lo cual formó un conjunto de cincuenta artesanos que “exigía la elección de un nuevo directorio desligado del partido conservador” (Coronel 2010, 179-80).

A pesar del esfuerzo liberal por hacerse con la directiva de la SAIP, la sociedad continuó controlada por una directiva cercana a intelectuales conservadores y miembros de la iglesia católica. En 1908, los artesanos liberales –resignados– se separaron y formaron la Unión Obrera de Pichincha, cuyo presidente fue José Vásconez (Durán Barba 1981b, 24).

De acuerdo con Coronel (2010, 189) las posteriores directivas tendieron sus esfuerzos hacia la “unificación ideológica” en la línea del conservadurismo durante la siguiente década. La tesis de Coronel (2010) es importante puesto que muestra el trabajo activo del bando conservador por mantener su control interno. Las principales herramientas de esta unificación fueron la construcción y reforzamiento de lazos con el Centro Católico de Obreros (CCO) y la “depuración de facciones liberales” dentro de la organización (Coronel 2010, 189). Esto quiere decir que en el periodo posterior a la escisión de la SAIP de 1906 no necesariamente tuvo lugar una estabilidad absoluta para los conservadores, sino más bien la continuidad de un programa de trabajo que aplacaba las señales de simpatía con el liberalismo dentro de la SAIP y, en general, en el mundo obrero.

También es importante considerar que la unificación ideológica no tuvo lugar solamente a través de prácticas autoritarias; la intervención asistencial de la iglesia fue gradual y para entonces llevaba al menos tres décadas de trabajo en el mundo de los artesanos. De acuerdo con Kingman (2008, 249) el obrerismo católico “tendió a juntar a los gremios en torno a una cultura común”. De hecho, este programa unificador no hubiese tenido lugar sin la intervención de la iglesia para formar espacios de sociabilidad obrera católica en las últimas décadas del siglo XIX. Este programa de intervención católica en el mundo obrero tuvo una visión de largo plazo puesto que participó de la formación de los mismos espacios de organización artesana y buscó modernizarse a través del sindicalismo de la década de los treinta y mantuvo así su influencia en el movimiento obrero hasta la segunda mitad del siglo XX.

Para Coronel (2010, 162), esta cultura en común que el obrerismo católico ofrecía a los artesanos era más bien una promesa de modernización católica. Este programa estuvo influenciado por los “discursos sobre civilización católica” que hicieron propios las dirigencias artesanas y sus consejeros (2010, 179). La lógica conservadora en el mundo gremial serrano ofrecía una condición de “primeros subalternos” –o de jerarquía dentro de la subalternidad– a los artesanos asociados, brindándoles un tipo de “integración y

dignificación” que les alejaba de los entornos rurales y populares urbanos; el deseo que los artesanos tenían de liberarse del peso de la discriminación colonial fue central para que los agremiados participaran activamente de este programa (Coronel 2010, 194). Es decir que, los artesanos habían sido afectados por los tratos segregacionistas del viejo régimen, y veían en su integración al obrerismo católico una escapatoria de esos discrimenes que habían sufrido debido a su condición social y una promesa para la adquisición de su ciudadanía.

En términos nacionales, luego de este episodio se reafirmó la regionalización de las corrientes políticas obreras, es decir la marcada caracterización del gremialismo serrano como conservador y del costeño como liberal.

Hacia el exterior de la SAIP tampoco se cerró el conflicto con este episodio, sino que se expresará en adelante y de manera explícita en los dos primeros congresos obreros nacionales. Las cuestiones que centrarán el debate entre artesanos liberales y conservadores serán dos: la primera se preguntará por la legitimidad de la intervención de los intelectuales conservadores y miembros de la iglesia en las instancias obreras y artesanas; y la segunda, si es una de las tareas de la organización gremial el intervenir en la vida política nacional.

5. Primer Congreso Obrero e inicio de los conflictos con la Confederación Obrera del Guayas

El Primer Congreso Obrero se realizó entre el 17 de agosto y el 3 de octubre de 1909. La invitación fue firmada por el presidente de la SAIP, el maestro Rafael E. Dávila, a través de circulares dirigidas a diversas organizaciones gremiales, emitidas el 29 de mayo de 1909. Las cartas indicaban seis objetivos del congreso, entre los que se encontraba el “mejoramiento social y moral de la clase obrera”; de manera más específica, se proponía la obtención de “leyes convenientes para garantizar los derechos del pueblo” o el establecimiento de “sindicatos profesionales, cooperativas de producción, consumo y socorros mutuos, oficinas de colocación... escuelas, bibliotecas, conferencias, lecturas populares”; además de la “unión de todas las asociaciones obreras de la República” (Dávila 1909, 144-45). Incluso se realizaron publicaciones en periódicos, para que la invitación al Primer Congreso Obrero estuviese abierta a las “sociedades gremiales de toda la República” (Dávila 1909, 143).

La celebración de este congreso se había planificado para el 10 de agosto de 1909, es decir al cumplirse cien años del Grito de Independencia. Este evento fue trascendente tanto para la

Artística como para el mundo de los gremios, puesto que al participar de las celebraciones del centenario, se hicieron de un lugar propio en las representaciones de la sociedad ecuatoriana del momento.¹

A la invitación realizada por la SAIP le antecedió una serie de gestiones fallidas que buscaban la realización conjunta del congreso entre la COG y la SAIP. De hecho, a causa de los conflictos generados en estas gestiones, la COG no participó (Durán Barba 1981b, 25). El principal punto de confrontación fue la composición de las delegaciones; mientras la COG proponía que los participantes fuesen solo artesanos y obreros, la SAIP señalaba que “los delegados” podían “ser de la clase obrera o de otras clases sociales” (Dávila 1909, 144-45).

Finalmente, la posición de la SAIP prevaleció, lo que influyó para que asistieran las “organizaciones de Quito y del interior de la Sierra, que como el COC [Centro de Obreros Católicos], contaban con la participación de religiosos e intelectuales en sus directorios” (Durán Barba 1981b, 26). Un dato que resalta para Durán Barba (1981b, 28) es que las delegaciones de organizaciones provenientes de Guayaquil no estaban conformadas por intelectuales. Este debate, en torno a la participación de otras clases sociales en los eventos obreros, se prolongará hasta el cuestionamiento de la legitimidad de la realización del Segundo Congreso Obrero.

Uno de los objetivos del encuentro fue “convocar Congresos de Obreros por lo menos cada dos años” (Dávila 1909, 144-45), algo que en la práctica no se logró. De hecho, el Segundo Congreso Obrero se realizó en 1920, es decir once años después.

6. La década de 1910 para el mutualismo

La literatura que estudia este periodo frecuentemente lo retrata como un momento de crisis para las sociedades artesanales. Por ejemplo, Achig y Neira (1989, 113) consideran que “la SAIP se sumergió en un profundo silencio” y que en la obra de Chiriboga Alvear “se percibe la sensación de que nada importante sucedió en la organización durante ese periodo”.

¹ Coronel (2010) estudia ampliamente el lugar del trabajo y la participación del obrerismo quiteño en las celebraciones nacionales e internacionales del centenario.

En realidad, a lo largo de este periodo tuvieron lugar algunos acontecimientos importantes para el obrerismo ecuatoriano; entre ellos la primera celebración del Día del Trabajo, el 1 de mayo de 1913; Durán Barba (1981b, 34) señala la diferencia regional en la celebración de este día. Mientras que en Quito el evento tuvo la tónica de una “Fiesta del Trabajo”, en Guayaquil una asamblea popular produjo un “proyecto de ley de accidentes de trabajo, radicalmente distinto al del Primer Congreso”.

En particular para la SAIP, la década del diez también albergó acontecimientos relevantes para la actividad gremial. Entre 1911 y 1914, tuvieron lugar las primeras gestiones de Miguel Prado Orrego, presidente de la SAIP, para la consecución de una casa para la organización, el Asilo de Obreros Inválidos y la Biblioteca; así como el desarrollo de las Escuelas Nocturnas (Chiriboga Alvear 1917). Estas obras y eventos fueron materializaciones de las tareas gremiales más importantes: la protección en enfermedad y vejez y la educación obrera.

De acuerdo con Coronel (2010, 165), en la década del diez se impulsó “una integración gradual del ‘obrero’ a la nación” y este reconocimiento de las necesidades obreras hizo que la práctica del obrerismo en las ciudades se volviese legítima. En este mismo periodo, la iglesia también trabajaba para que existiera una “integración del obrero a instituciones filantrópicas que matizarían las contradicciones del mundo moderno y evitarían su expresión política” (2010, 177). Los gremios más conservadores eran una expresión de este deseo eclesial. A pesar de los esfuerzos conciliadores, un sindicalismo más cercano a las posturas clasistas se fue desarrollando lentamente y logró expresarse en el Segundo Congreso Obrero.

7. Segundo Congreso Obrero

El Segundo Congreso Obrero fue convocado en la ciudad de Guayaquil, en 1920, por la Confederación Obrera del Guayas, con el nombre de Primer Congreso Obrero. De hecho, se inauguró en medio de un conflicto por la legitimidad del Congreso de 1909. Mientras la COG cuestionaba el reconocimiento del Primer Congreso, a razón de la participación de religiosos e intelectuales, la SAIP defendía su realización y justificaba la intervención de estos invitados (Durán Barba 1981b, 33).

En 1917, este conflicto se resolvió a través de un acuerdo entre ambas organizaciones que consistió en realizar el congreso de 1920 y dejar la decisión de reconocer la validez del primero a sus participantes (Durán Barba 1981b, 39). Finalmente, los delegados de las

organizaciones gremiales se mostraron de acuerdo con el primer congreso después de un debate donde la SAIP y la COG volvieron a antagonizar.

La relevancia de esta discusión en el seno del congreso no tiene que ver únicamente con los protagonismos de las diversas organizaciones, sino que tiene lugar en un contexto en el que las definiciones identitarias en torno al trabajo estaban atravesadas por jerarquías premodernas relacionadas con la clase, la raza y el género. Por ejemplo, ciertos agremiados, aun cuando eran dueños de talleres y gozaban del título de maestros, se reivindicaban como proletarios (Ycaza 1983, 85). Además, es preciso conocer que los artesanos tenían categorías para quienes ejercían su oficio, así como para sus aprendices. Para Guillermo Bustos (1992, 90) los artesanos construyeron una visión propia sobre la noción de ‘clase obrera’ influida por los “principios corporativos” y la “estratificación social de rasgos estamentales” que aún se encontraban vigentes en la sociedad de la época.

De acuerdo con Naranjo (1977, 207), aunque este congreso no logró la constitución de “una organización nacional de trabajadores” sí resolvió que los gremios se vayan transformando en sindicatos. En realidad, las fuentes indican que los artesanos que concurrieron al segundo congreso anunciaron su apoyo para la creación de sindicatos de obreros y manifestaron una simpatía por el sindicalismo moderno, pero no necesariamente decretaron la transformación de sus propias organizaciones. Por ejemplo, Durán Barba (1981b, 42) indica que en el Segundo Congreso Obrero se

(...) aprobó un acuerdo recomendando ‘a la Clase Trabajadora Ecuatoriana, la conveniencia de la organización de Sindicatos Gremiales de Trabajadores asalariados, con el exclusivo objeto de mejorar sus condiciones económicas y de trabajo, bajo la base del Sindicalismo Moderno; exigiendo además a las actuales sociedades de beneficencia [...] el apoyo incondicional a los sindicatos que se establezcan’ (1981b, 42).

Otro de los resultados trascendentales de este congreso fue la creación de la Constitución Obrera; en este documento se expresaba la necesidad de los obreros de la creación de un sistema de pensiones por vejez y atenciones en caso de enfermedad, además de una legislación favorable al obrero. La Constitución Obrera fue un marco que permitió a los obreros el acuerdo en torno a objetivos comunes, lo que puede interpretarse como el antecedente a las agendas clasistas posteriores.

8. La masacre obrera de 1922, la Revolución Juliana y la influencia de la incipiente izquierda

La década del veinte es especialmente interesante para quienes estudian la historia social y laboral del país porque en este periodo se produjeron varios hitos de la historia ecuatoriana del siglo XX, como la matanza obrera del 15 de noviembre de 1922 y el estallido de la Revolución Juliana, el 9 de Julio de 1925; pero, además tuvieron lugar procesos económicos, políticos y culturales que marcan la transición hacia un periodo radicalmente distinto al anterior. Las expresiones más atractivas son precisamente las que, en los campos de lo político y cultural, se situaron del lado del mundo obrero.

A nivel económico “el esquema primario exportador [...] representado en esos años por el cacao, experimentó un fuerte remezón” (Luna 2013, 20). Esta crisis resintió la condición de los sectores más empobrecidos, principalmente en las ciudades del país. Las demandas de estas capas de la sociedad fueron débilmente contenidas por el liberalismo plutocrático, entonces gobernante, hasta la huelga general de trabajadores del 15 de noviembre de 1922, en Guayaquil.

Los miembros de las organizaciones gremiales del puerto y sus familias fueron brutalmente reprimidos, dejando centenares de asesinados por el ejército, por orden del presidente José Luis Tamayo. Para borrar la evidencia de estas ejecuciones, la fuerza pública se deshizo de los cadáveres, arrojándolos al Río Guayas. Este cruento episodio fue recogido por la prensa de la época y por la literatura realista ecuatoriana de la primera mitad del siglo, la novela más conocida sobre este hecho es Cruces sobre el agua de Joaquín Gallegos Lara.

Esta masacre generó todo tipo de solidaridades en el mundo gremial y obrero. Por ejemplo, la Confederación Obrera Nacional realizó un paro el 20 de noviembre del mismo año y llamó al respaldo de sus confederados (Durán Barba 1981b, 49).

También la SAIP realizó un pronunciamiento “a favor de la huelga del 15 de noviembre de 1922” (Ycaza 1983, 95) y al día siguiente convocó “una manifestación condenatoria a la masacre” impedida por la fuerza pública (Ycaza 1983, 107). Aunque para Milk (1997, 84). este apoyo “era desganado y condicionado” demostraba que había un estrechamiento “de los vínculos del movimiento obrero”.

A corto plazo, los líderes de la huelga de 1922 se exiliaron o redujeron su perfil político; algunos fueron perseguidos por agentes estatales; la SAIP y la COG siguieron en función, pero evitaron acciones políticas relevantes (Milk 1997, 99-100), y a mediano y largo plazo, la masacre influyó para que las demandas del obrerismo fuesen ganando terreno en las agendas de los actores políticos de la época. Indica Luna (2013, 38-39) que a partir de 1922, el ala radical del liberalismo buscó integrar las exigencias obreras en su partido y criticó la línea política gobernante; por su parte, el partido conservador se reorganizó a partir la doctrina social de la iglesia, en dirección a participar del obrerismo católico. Este hecho además allanó el camino para la emergencia de núcleos socialistas en todo el país (Luna 2013, 41) que en 1926 se agruparon y fundaron el Partido Socialista del Ecuador (PSE). De hecho, a lo largo de esta década, la SAIP sobrellevó un proceso de radicalización, influido por la participación de “intelectuales y abogados socialistas” (Coronel 2016, 79).

Por lo general, este proceso de radicalización es poco estudiado o mencionado en la literatura producida en el siglo XX. Son más bien autores contemporáneos quienes sitúan este fenómeno en la década del veinte. Es necesario mirar este fenómeno como un proceso más largo, antes que como un acontecimiento situado en una fecha específica. Por su parte Coronel (2010, 164) ubica la separación de la SAIP del partido conservador en la crisis posterior a los hechos de 1922 y en 1926, con “la emergencia de las izquierdas en la gama política”. De cualquier manera, otros autores (Durán Barba 1981b, 55; López Romero 2015, 15) confirman que a inicios de los treinta la influencia católica en los gremios serranos fue disminuyendo y que cada vez más se reconoció en la SAIP una “vertiente clasista o democrática” del gremialismo, que simpatizaba con las “corrientes de izquierda”, para entonces incipientes. Quien más ha profundizado en esta temática es Guillermo Bustos (2018) que estudia “la politización del problema obrero” entre 1931 y 1934, a partir de un potente trabajo de archivo, que se analiza más adelante.

Aún con el panorama de oposición popular, el liberalismo plutocrático continuó gobernando bajo una misma línea económica, lo que dio pie para que otra crisis política tuviera lugar a tres años de la masacre: el 9 de julio de 1925 estalló la Revolución Juliana. Un conjunto de militares sensibilizados con la situación del país y de tendencia democrática dio un golpe de estado contra el presidente Gonzalo Córdova, representante de la banca (Luna 2013, 38-39). Desde el nuevo gobierno militar se impulsó un proyecto modernizador del estado, que —en lo económico— centró su trabajo en “la fiscalización de los bancos, el destino del oro, la

reorganización de la hacienda pública, la recolección de los impuestos”; además retomó e institucionalizó diversas demandas sociales provenientes del mundo laboral como “medidas de protección del trabajo” (Luna 2013, 39). Entre 1926 y 1931, gobernó Isidro Ayora de mano de los principios julianos. De hecho, su gobierno institucionalizó “la seguridad social, la regulación de sueldos y la jubilación”, derechos obreros que aún hoy son motivo de conflicto (Breilh y Herrera 2011, 103).

Haciendo un balance general del periodo juliano habría que señalar que a pesar de no haber logrado la transformación de “las estructuras económicas y políticas” (Breilh y Herrera 2011, 32), sí pudo “contener la descapitalización progresiva de la economía nacional” (Achig y Neira 1989, 137) y desarmar “la estructura del viejo aparato de gobierno oligárquico” (Breilh y Herrera 2011, 102). En su lugar, el estado se fue reconfigurando como un “garante de nuevos principios de derecho” que reconocía a nuevos sujetos a través de instituciones fundamentales como el Ministerio de Previsión Social y Trabajo (Coronel 2016, 81).

Además, su herencia en términos políticos y culturales fue enorme; una cultura de las incipientes izquierdas ecuatorianas pobló la sociedad de los años veinte, treinta y cuarenta (Luna 2013, 43) que influyó en “la ciencia y el arte” de la primera mitad del siglo XX (Breilh y Herrera 2011, 32). De acuerdo con López Romero (2015, 44) la Revolución Juliana también fue un momento especial que permitió “la constitución política de la clase trabajadora, al expresar la crisis del antiguo régimen político liberal conservador” y brindó el espacio para “la inserción de los artesanos quiteños en la política nacional”.

El reconocimiento de este nuevo actor político en la sociedad ecuatoriana de la época lo que caracteriza los acontecimientos más importantes de la Revolución Juliana. La crisis hizo evidente los antagonismos sociales, lo que movilizó al obrerismo a través de nuevas formas de organización; de hecho, algunos gremios tradicionales se habían debilitado, provocando su inactivación. López Romero (2015, 37), por ejemplo, identificó que la SAIP tuvo una crisis en los últimos años de la década del veinte y debió realizar diversos esfuerzos para mantener a flote la organización: en 1929 se creó una “Nueva Organización de la Sociedad Artística e Industrial”, de la que participaron artesanos y obreros socialistas.

Los esfuerzos socialistas para contener la crisis del mutualismo permitieron una “remontada a comienzos de los años 30” (López Romero 2015, 39), es decir que la intervención del Partido

Socialista en el gremialismo supuso un aumento de la actividad política de los gremios. En este contexto la SAIP pugnó por la creación de una instancia obrera nacional (2015, 59).

9. La radicalización de la SAIP y el sindicalismo fabril

El proceso de radicalización de la SAIP fue lento y se consolidó en alrededor de una década. Como se señaló anteriormente, la masacre del 22 abrió el camino para el surgimiento de las izquierdas en la Sierra. En este periodo, la SAIP se enriqueció a través de la presencia de colaboradores socialistas y fue su actividad, en el marco de la confrontación con el bonifacismo y la Compactación Obrera Nacional (CON), a inicios de los 30, lo que catapultó el viraje de la SAIP hacia la izquierda (Bustos 2018, 204-5).

Tradicionalmente, en Ecuador las organizaciones obreras se habían considerado como sectores que brindaban apoyo a los poderes locales; solo a partir de los treinta “lo obrero empezó a perfilarse como antihegemónico, ligado a izquierdas y a un trasfondo de luchas campesinas” (Coronel 2010, 179).

De hecho en esa década, la naturaleza mutua de la SAIP no le impidió funcionar como una central obrera: no solo que los gremios artesanos y obreros se relacionaban con ella a través de sus delegados (Bustos 2018, 203-4); sino que asumió como una de sus tareas la interlocución con el estado, como representante obrera toda vez que poseía la “capacidad de convocar al resto de organizaciones” (2018, 206).

Es preciso tomar en cuenta que, desde la década del diez, se fundaron diversas fábricas textiles, principalmente en la Sierra centro y norte. El caso de la industria textil es importante en Ecuador porque es el área de la producción que asistió a un proceso de modernización más profundo y donde surgieron los sindicatos fabriles más representativos, a partir de la década de los treinta.

La Artística jugó un papel fundamental en la creación de estas organizaciones. De hecho, el reconocido Sindicato de Trabajadores de La Internacional fue fundado en 1933 en la Casa de la SAIP. En 1934, cuando estalló la huelga de los trabajadores de La Internacional, la primera fabril en Ecuador, la Sociedad “organizó colectas públicas en favor de los huelguistas, facilitó sus locales para reuniones, colaboró en la conformación del comité de huelga, brindó asesoramiento, coordinó la solidaridad de otras organizaciones laborales” (Bustos 2018, 224).

Señala Bustos (1992, 87) que después de dos o tres años de esta huelga “casi todas las fábricas textiles del callejón interandino contaban con sendos y flamantes sindicatos”, es decir que en 1934 se inició un periodo de sindicalización fabril en la Sierra, incentivado por la actividad huelguística de los trabajadores de La Internacional. La solidaridad entre los recientes sindicatos textiles creció y se amplió hacia otros sectores como el del sindicalismo agrario de Guayas (Coronel 2016, 84-85).

Esto indica que, aunque no existía una instancia nacional obrera, había ya unos principios de solidaridad que empezaban a transversalizarse en las organizaciones del movimiento obrero ecuatoriano, a pesar de las diferentes expresiones ideológicas y del regionalismo. El estallido de sindicalización fabril también muestra lo involucrada que estuvo la SAIP –y en general los artesanos quiteños–, en la emergencia del sindicalismo moderno y cómo incorporó sus principios a su práctica política.

Además, demuestra que la relación de transformación de mutualidades hacia sindicatos no se dio de manera lineal ascendente, es decir que no necesariamente los gremios cambiaron su naturaleza artesanal. Hubo, más bien, un proceso de colaboraciones y posicionamientos en medio del conflicto laboral que, a corto y mediano plazo, permitió que la Artística se posicionase como una central obrera, a la que acudían organizaciones e individuos de la Sierra central, aun cuando formalmente representaba a artesanos. Finalmente, las expresiones sindicales y huelguísticas de 1934 muestran también que la izquierda local había construido, de manera comprometida, un trabajo político sostenido a lo largo de una década de existencia formal.

Las actividades políticas de la SAIP y de otras organizaciones del movimiento obrero que se mantuvieron a lo largo de estos años, generaron preocupación en el gobierno. En 1936, Federico Páez, entonces dictador, clausuró a la Artística “porque estaba involucrada en actividades subversivas” (Becker 2017) y causó el exilio de los dirigentes de tendencia socialista en Galápagos (Milk 1997, 129). En 1937, la SAIP se reabrió con una nueva directiva que, hasta la destitución de Páez, se alineó con el obrerismo católico (1997, 129, 141). En 1938, la SAIP volvió a estar “bajo el liderazgo de izquierda” (1997, 142).

Al interior del movimiento obrero, los trabajadores fabriles fueron ganando espacio y hegemonizaron el diverso movimiento obrero hacia finales de la década de los treinta (Bustos

1992, 87) desplazando a los grupos de artesanos (Bustos 2018, 193), un fenómeno que se expresa, por ejemplo en el Congreso Obrero de Ambato de 1938.

10. Congreso Obrero de Ambato

El Congreso Obrero de Ambato de 1938 es un evento poco invocado en los estudios de la historia laboral ecuatoriana, aun cuando partió de un interés por institucionalizar la unidad sindical a nivel nacional (Bustos 1992, 77) y tuvo efectivamente una convocatoria con alcance nacional (1992, 80). En la literatura suele llamarse Tercer Congreso Obrero, aunque originalmente fue nombrado *Cuarto Congreso Obrero Nacional y Primero de la Unificación Clasista*.² El evento se realizó con alguna pompa a nivel local (1992, 78).

En este sobresalieron las intervenciones de los “trabajadores izquierdizados [...] relacionados con el Partido Socialista” (Bustos 1992, 79). No obstante, la vieja disputa sobre quiénes debían participar en las instancias de organización obrera copó el debate, recogido principalmente por Bustos, a través de un análisis sobre la identidad obrera y su historicidad. Mientras que para un grupo –en su mayoría obreros fabriles del sector textil– era central que solo participasen “asalariados” ya que eso dotaba de carácter clasista al Congreso, otro grupo, formado principalmente por artesanos, ratificaba su “condición obrera desde una realidad artesanal” que si bien suponía la contratación de operarios, también hacía referencia a una capacidad adquisitiva y una condición de vida restringidas (1992, 85) más cercanas a las del obrero que a las del capitalista.

En contexto, es importante recordar que, durante los años veinte y treinta, los operarios de talleres artesanales, movidos por su menoscabada calidad de vida, así como por la exclusión de los gremios, crearon sociedades propias y adquirieron visibilidad, separándose así de las organizaciones tradicionales de artesanos (López Romero 2015, 28); esto tensionó las relaciones al interior de talleres y organizaciones gremiales que ya venían erosionándose entre los tratos de las viejas jerarquías del mundo artesanal y las nuevas formas de organización del trabajo del siglo XX. Por ello, sería importante el estudio específico de la participación de los operarios en el debate del Congreso Obrero de Ambato, así como su rol en la transformación de las organizaciones gremiales y sindicales.

² Explica Bustos (1992, 77) que “la Conferencia Nacional Obrera reunida en Guayaquil a fines de noviembre y principios de diciembre de 1935, pudo haber sido identificada dentro de la memoria obrera como el tercer congreso en cuestión”.

El Congreso Obrero de Ambato, eventualmente, diferenció entre un “artesano-obrero” y un “artesano-capitalista” a través del monto de capital que este poseyera; el primero no podía superar los mil sucres (Bustos 1992, 85-86). La SAIP también participó en este Congreso a través de su delegado y se entendería que defendió la posición de los artesanos. En esta discusión, y a través de la postura de los trabajadores fabriles, puede mirarse el desplazamiento de las organizaciones de artesanos del liderazgo del movimiento obrero y la creciente influencia de las organizaciones sindicales de la época.

En agosto del mismo año se aprobó el Código del Trabajo que fomentaba la sindicalización. Esta norma, junto al avance del sindicalismo, contribuyó a “la composición de un bloque ciudadano constituido entre los trabajadores” que se expresará con potencia a mediados de los cuarenta (Coronel 2016, 87).

11. La SAIP y la fundación de la CTE en el contexto de la Gloriosa

La Sociedad Artística e Industrial de Pichincha participó activamente de la creación de instancias de unidad obrera y fue una aliada valiosa para la izquierda de la primera mitad del siglo XX. A través del análisis de fuentes y literatura se ha podido rastrear actividad política relevante de la SAIP hasta la fundación de la Confederación de Trabajadores del Ecuador (CTE) en 1944; aunque su personería jurídica existió al menos hasta 2014. Esto podría deberse a que, después de la fundación de la CTE, los obreros fabriles ocuparon gradualmente más cargos de dirección en el movimiento obrero y relegaron a las organizaciones gremiales tradicionales como la SAIP, acelerando así su desgaste. También podría deberse a un posible sesgo que consiste en la desestimación de los artesanos organizados como sujetos de los estudios históricos y sociológicos del movimiento obrero, de las épocas posteriores a la fundación de la CTE.

En mayo de 1944 tuvo lugar la revolución conocida como La Gloriosa. De acuerdo con Coronel (2016, 94) en esta participaron tres actores clave: organizaciones laborales y campesinas, el ejército afín a las corrientes democráticas y de izquierda e “intelectuales y funcionarios” que habían gobernado con anterioridad a partir de criterios de derecho social. A pocos meses de su estallido se inauguraron la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE) y la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos (CTE); un año más tarde se creó la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI). En los siguientes años se elaboró la constitución que derivó de este proceso y que recogió las demandas sociales que se habían

gestado desde inicios de la década de los veinte, incluyendo los derechos expresados en el reciente Código del Trabajo de 1938.

En el periodo comprendido de 1944-1946, las organizaciones resultantes de La Gloriosa incidieron en la política nacional con fuerza. No obstante, la consolidación de estas organizaciones, tan representativas de las demandas sociales, fue el resultado de un periodo de actividad política más largo, de al menos dos décadas, en las que las crisis económica y política, la emergencia de la izquierda y el desgaste del sistema de partidos tradicionales – conservadores y liberales– hicieron posible la participación de los trabajadores, indígenas y estudiantes como nuevos sujetos políticos. Lamentablemente, poco tiempo después, la contrarrevolución de la Gloriosa, expresada en la figura del presidente Velasco Ibarra, dio un golpe de estado que anuló la constitución y afectó la incidencia de la izquierda de mediados del siglo veinte. Esta reacción es para Coronel (2016, 94) una de las primeras expresiones de la Guerra Fría en América Latina.

En este periodo fue notable para la SAIP que “en su propia sede social nacieron y se amamantaron los primeros sindicatos y la propia Federación Provincial y Confederación de Trabajadores del Ecuador” (Naranjo 1977, 204), aludiendo a la activa presencia que los artesanos agremiados en la SAIP tuvieron en la creación de los espacios de integración obrera.

La CTE se fundó por decisión del Congreso de Trabajadores del Ecuador, celebrado el 4 de julio de 1944, con la participación de “120000 trabajadores” (Durán Barba 1981a, 109) provenientes de organizaciones de artesanos, sindicales regionales, representaciones indígenas e intelectuales, pero con “iniciativa de los trabajadores” y con miras a la disputa de la “dirección política nacional” (Coronel 2016, 89-91).

Esta central obrera fue la primera plataforma nacional, donde “la clase media no constituía la vanguardia política” sino que era un sector subordinado a la dirección de las organizaciones laborales (2016, 91), que a través de sí, como un “bloque ciudadano ... poderoso”, ya no peleaba solo por el “mejoramiento material y cultural de los trabajadores”, sino también “por el desenvolvimiento democrático, de progreso nacional” (Durán Barba 1981a, 111). Dicho de otra forma, sus demandas no fueron reivindicaciones que interesasen solo al movimiento obrero y a sus organizaciones, sino que la CTE fue capaz de leer la realidad nacional y

proponer un proyecto de desarrollo del país. Esto supone una ampliación de la capacidad política del movimiento obrero nacional.

12. Conclusiones: la SAIP como objeto de estudio

El proceso histórico de la SAIP, fundada a finales del siglo XIX y con una actividad política relevante hasta mediados del siglo XX, es relevante para la comprensión de la gestación del movimiento obrero ecuatoriano y la transición de la lógica gremial y mutual al sindicalismo moderno. La SAIP, aun cuando representaba a artesanos, intervino directa o indirectamente en la emergencia del sindicalismo fabril, de las instancias de unidad obrera nacional y demostró el interés de los artesanos por la búsqueda de una sociedad democrática, apegada a los principios de los derechos sociales.

Como objeto de estudio, la SAIP se ha observado como una organización fundamental para la historia de la izquierda ecuatoriana y los movimientos sociales. Sin embargo, existen expresiones que la caracterizan tajantemente como conservadora o revolucionaria, sin comprender que esta organización tuvo una larga historia de conflictividad ideológica interna y de transformaciones y que, incluso cuando la influencia de la izquierda fue poderosa se dieron episodios de regreso a las dirigencias católicas.

Por ello, una caracterización definitiva de la Artística respecto a su corriente política solo puede generar controversia puesto que es necesario contextualizar su actividad. De hecho, existe una polémica en la literatura especializada: para un grupo de autores la influencia inicial de la iglesia en la constitución de la SAIP fue definitiva. Por ejemplo, para Ycaza (1983, 54), la SAIP fue un “apéndice del conservadurismo” serrano; Achig y Neira (1989, 81) la señalan como una organización creada “bajo el protectorado de la Iglesia”. No obstante, otros autores reconocen la importancia que tuvo “La Artística” más adelante en la formación histórica de organizaciones laborales. López Romero (2015, 15) señala que en las siguientes etapas de desarrollo del asociacionismo (a partir de 1905) existieron dos principales vertientes o manifestaciones políticas, ideológicas y organizativas de los artesanos de entonces: la mayoritaria, católica y de derecha, que se organizó y expresó en la CON, en los treinta y en la Unión Obrera Republicana (UOR); y la vertiente “clasista” o democrática, expresada en la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) y en las corrientes de izquierda. Incluso autores anteriores (Naranjo 1977) señalan su participación en la creación de las instancias obreras nacionales, a mediados de los años cuarenta.

La caracterización rígida de la SAIP en la literatura podría tener que ver con dos situaciones: por una parte, los autores especializados más citados (Durán Barba 1981b; Ycaza 1983) han caracterizado en sus obras a la SAIP como una organización excepcional y trascendente y, los autores posteriores han repetido estas caracterizaciones. Este fenómeno puede explicarse a través de que Ibarra (2007, 62) llama “el mito de la clase obrera”, que consiste en “atribuir a los trabajadores una determinada conducta radical o revolucionaria”, prejuicio alimentado además por la difusión del “marxismo vulgar”.

Por otra parte, en la mayoría de los estudios específicos, la fuente histórica más recurrida es el *Resumen histórico de la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha (1893-1917)* (Chiriboga Alvear 1917). Este resumen es un trabajo de altísimo valor histórico puesto que recoge fuentes de primera mano y agrupa documentos que de otra manera no se conocerían. Además, está escrito por el maestro Manuel Chiriboga Alvear, sastre y reconocido miembro de la SAIP, de principios del siglo XX.

Aunque confiriéndole atenciones, Durán Barba (1981b, 88) nota tres limitaciones importantes en este documento: en primer lugar, “solamente refiere la Historia de las Organizaciones Gremiales Quiteñas federadas en la SAIP”; en segundo lugar los gremios guayaquileños solo aparecen en conflicto con la SAIP y en tercer lugar, considera que la perspectiva de Chiriboga Alvear no es imparcial debido a su actuación en la misma historia de la SAIP. Se puede agregar que, en tanto testimonio, es un documento que no puede considerarse neutro y que debe analizarse como un documento dirigido hacia el posicionamiento de la SAIP como una organización de corte tradicional y católico, trascendente en el espacio social.

Además, desde una perspectiva temporal, el documento abarca solamente 24 años, de una organización de la que se tiene registro que funcionó más de cien años. Obviamente este no puede ser un reclamo a su autor. Más bien una observación hacia los estudiosos del movimiento obrero que mencionan siempre la importancia de la SAIP en los años registrados por Chiriboga Alvear, pero que no reparan en el papel de esta organización en las siguientes décadas, de tal forma que a través de la literatura prácticamente no se conocen más detalles sobre el declive de la organización hacia mediados de siglo XX.

Las limitaciones del trabajo de Chiriboga Alvear deben ser siempre consideradas para una lectura crítica de la fuente; sin embargo, esto no desmerece el interesante trabajo de Chiriboga

Alvear, y su carácter como un recurso invaluable que aún no ha sido explorado en su totalidad en los campos de la historia cultural, intelectual y de las mentalidades.

Para estudiar el proceso de la Artística es importante considerar la heterogeneidad política de los miembros de la SAIP, que permitió la existencia de corrientes liberales y conservadoras, en sus orígenes; así como la influencia del socialismo a partir de los años veinte. La dirección política de la SAIP no fue estática, sino que se produjo a través de la conflictividad de los bandos intervinientes en la SAIP. Evidentemente no se puede equiparar a la SAIP de finales del siglo XIX con la de mediados del siglo XX. Ignorar estos aspectos sería contraproducente para el estudio de la organización y de su influencia en el movimiento obrero ecuatoriano del siglo XX.

Para los historiadores más reflexivos, la SAIP ha sido un objeto muy especial. Gracias a ella se ha considerado la identidad política de los artesanos-obreros como un objeto de estudio lo que fue un parteaguas en la historia laboral ecuatoriana del siglo XX que tendía a construir historiografías de tinte hagiográfico. La condición de patronos de algunos artesanos propietarios fue motivo de polémica en las instancias de unidad obrera de inicio del siglo XX que insistentemente pretendieron desconocer la participación de este sector del artesanado (Durán Barba 1981b, 35), aun así, ellos se siguieron identificando como obreros. Es fundamental tener presente que la noción de “lo obrero” posee una historicidad propia que se ha transformado “a tono con el desarrollo de las luchas sociales” y en relación con sus actores (Bustos 1992, 84). En sus orígenes, la identificación artesana con “lo obrero” tuvo que ver con una antigua diferenciación con la nobleza, mientras que, hacia la década de los veinte, lo obrero se opone al industrial, a saber el propietario que no había sido operario anteriormente (Bustos 1992, 88-89). En este sentido, la identidad obrera se formó en primer lugar a través de ideas sobre lo que no era “lo obrero”, es decir lo que no era noble o lo que no era industrial podía ser obrero. Para López Romero (2015, 19) esta identidad aun construida por oposición no deja de ser el inicio de una acción política que posteriormente influye en la adquisición de la “conciencia de clase”.

En un momento posterior de su participación pública, a inicios de la década del 30 del siglo XX, la Artística se involucró en la conflictividad política a partir de tres nociones identitarias: como pueblo, como sujeto activo de la política electoral y como representante clasista del mundo obrero (Bustos 2018, 212-13). Esta identidad “fue reformulada a lo largo de los

cuarenta” para configurarse como un sujeto con mayor autonomía. Esta fue una estrategia de supervivencia política frente a la pérdida de su protagonismo en el sector sindical (Bustos 1992, 93).

Las nuevas formas de trabajo, el desgaste del taller a nivel productivo y social,³ la reciente preponderancia del sindicalismo moderno en las organizaciones laborales, así como la disminución del protagonismo artesano son elementos clave para comprender el declive de las organizaciones artesanales a nivel político, a mediados del siglo XX. Estas condiciones funcionaron como un caldo de cultivo para el alejamiento de los gremios artesanales del mundo sindical y de su influencia de los partidos de izquierdas. En 1949 se creó la Confederación Nacional de Artesanos Profesionales de Ecuador que impulsó la aprobación de la Ley de Defensa del Artesano en 1953. Aunque la SAIP mantuvo una línea política cercana al socialismo durante la segunda mitad del siglo XX, la gestión de la ley acercó a los artesanos de nuevo hacia el conservadurismo a través de los nuevos mecanismos de organización dictados por ese cuerpo legal (Middleton 1982, 183).

A lo largo de todo este camino en la política obrera, la SAIP produjo tres periódicos que expresaron la ideología de los artesanos y que fueron leídos por sus socios y allegados. La producción de estos documentos no fue una acción esporádica, sino que fue una de las tareas más importantes en el repertorio de su actividad política. Para estudiar estos materiales a partir de su propia relevancia es fundamental la revisión de un marco teórico específico y de los debates en torno a su pertinencia, por ello en el siguiente capítulo se explorará el concepto de *cultura impresa* en relación con la actividad del asociacionismo en América Latina y el Ecuador.

³ Señala López Romero (2015, 25) que “la vida de los artesanos estuvo marcada por las relaciones de jerarquía y la diferenciación económica y social, y por las tensiones existentes en el taller entre paternalismo, reciprocidad y explotación”.

Capítulo 2

Cultura impresa, esferas públicas y asociacionismo en América Latina y el Ecuador*

En el capítulo anterior se analizó la historia institucional de la SAIP, en un intento por comprender su relevancia a nivel de política obrera. En esta sección se trabajará la producción de cultura impresa como una forma de intervención en la esfera pública y la relación entre la cultura impresa y las sociedades artesanas de entre siglos.

Para lograr estos objetivos, este capítulo se ha organizado en tres subtítulos: el primero presenta el concepto de cultura impresa y los debates a su alrededor; el segundo conecta el estudio de la cultura impresa con los estudios de esfera pública en América Latina y el tercero analiza la participación de las sociedades artesanas en las esferas públicas de la región y del Ecuador. Finalmente, en las conclusiones se incluye una reflexión específica sobre el caso de la SAIP. En atención a la pertinencia del concepto de cultura impresa, a continuación, se revisará su historia y los debates que ha suscitado su estudio.

1. Sobre el concepto de cultura impresa

La expresión cultura impresa fue introducida en primer lugar por la historiadora Elizabeth Eisenstein (1979). El origen de este concepto se relaciona con los estudios del impacto que tuvo la imprenta, tanto en la política, la cultura y la sociedad europea, a partir de mediados del siglo XV. Ella considera que la invención de la imprenta y su difusión constituyen una revolución inadvertida (Eisenstein 1979, 3) que influyó en sucesos centrales de la historia del viejo continente, por ejemplo la Reforma.

Entre los efectos que tuvo la imprenta, Eisenstein ha reconocido el refinamiento del habla y la uniformización y estandarización de las lenguas europeas (Burke 2002, 61). Bajo su misma perspectiva, otros historiadores han indagado en la relación entre la oralidad y el lenguaje impreso. Por ejemplo, Burke (2002, 62) señala que en Italia, Escocia, Inglaterra y Escandinavia se han encontrado pruebas de que la cultura oral y la cultura impresa convivieron “durante un periodo de considerable duración”. De ello también se entiende que el desarrollo de la cultura impresa no necesariamente significa el fin de la cultura oral.

* Parte de este capítulo se basa en mis trabajos finales de las materias *Historia global y conectada* (2018) de la Maestría de Historia y *Medios, comunicación y opinión pública* (2019) de la Maestría de Comunicación y Opinión Pública; cursadas en FLACSO, sede Ecuador.

Aunque en estos análisis se puede leer entre líneas una referencia de la continuidad a corto y mediano plazo, la tesis que defiende Eisenstein es la de la revolución de la imprenta, que le otorga agencia a esta tecnología. Sus críticos, como bien señala Burke (2002, 82), consideran que “la imprenta no es un agente”, sino una tecnología utilizada por diversos grupos humanos. Por ello, Eisenstein fue acusada de “determinismo tecnológico”, aunque haya reconocido que el elemento humano fue central en la transformación de las comunicaciones (Adema 2014), no obstante refiere siempre que la tecnología aludida ha sido específicamente significativa en los fenómenos históricos que ella analiza.

La crítica más interesante hacia Eisenstein proviene de su colega, Adrian Johns (2002) que, considera que la tecnología de la imprenta no es un elemento agente, sino que está estrechamente ligada a la cultura de la época, es decir que está condicionado por ella, y a la vez también condiciona a la cultura. Por ello considera que existe una “inseparabilidad de la realidad social y la comprensión cultural” (Johns 2002, 123). Esta visión abre la puerta para considerar que la producción de una tecnología, en este caso de la imprenta, no generó resultados uniformes y por lo tanto se podría estudiar una cultura impresa específica de cada contexto, dicho de otra forma, habría que asumir la existencia de culturas impresas plurales. Uno de los autores que participan de esta visión más contextual es Roger Chartier (1994). Por ejemplo, propone que al historizar las prácticas culturales en torno al escrito es necesario considerar sus “imbricaciones y restituir trayectorias complejas, de la palabra proferida al texto escrito, del escrito leído a los gestos hechos, del libro impreso a la palabra lectora” (Chartier 1994, 53).

Una tercera perspectiva propone la reconciliación entre ambas corrientes de estudio, y la disolución de las tesis más cerradas de ambos puntos de vista. En esta línea, Burke (2002, 82) considera que “no es necesario [...] adoptar una posición extrema en esta controversia”; sino que las reflexiones deben ser más moderadas. Por ejemplo, en el aspecto geográfico señala que los efectos de la imprenta no deben ser considerados idénticos, ni completamente distintos, sino que se pueden encontrar similitudes. En cuanto a la cronología sugiere “distinguir entre las consecuencias inmediatas y a largo plazo de la introducción de la imprenta” (2002, 82).

En esta polémica, se destaca la perspectiva de Adrian Johns cuando considera otros escenarios para el estudio de los efectos de la imprenta, lo que en este trabajo es vital. Si bien las

reflexiones que propone Eisenstein abren el campo de estudio, la propuesta de Johns permite el uso del concepto en otros contextos. Hay quienes consideran (Adema 2014) que, en vez de una historia de la cultura impresa, Johns propone una historia cultural de la impresión. Se da por supuesto que esta perspectiva puede enriquecerse con las sugerencias de Burke (2002).

De cualquier manera, la propuesta de Johns permite entender que hay formas de estudiar los efectos de la imprenta según el contexto, por lo tanto, es posible analizar los diversos aspectos de la cultura impresa en América Latina. En ese sentido, este capítulo presenta las conexiones entre la cultura impresa, como perspectiva teórica global, que conecta en América Latina con los estudios de opinión y esfera pública, fuertemente influidos por el papel de la imprenta, y con los estudios sobre asociacionismo y sociabilidad que están estrechamente ligados a las perspectivas anteriormente señaladas. Finalmente, se presentará una reflexión en torno a la relación entre cultura impresa y cultura visual.

2. El estudio de la cultura impresa en América Latina

Para Roger Chartier (1994, 56) la cultura occidental “puede considerarse una cultura del impreso” debido a que los efectos de la imprenta se han difundido hacia “todas las prácticas”, a diferencia de los usos orientales, reservados para clérigos. Los impresos producidos en América Latina comparten esta fuerte difusión con aquellos provenientes de occidente desde sus orígenes. Por ejemplo, Garone (2010a, 104) que estudia los impresos americanos coloniales indica que

(...) desde sus comienzos, la imprenta americana mostró grandes vitalidad y creatividad que le permitieron sortear los múltiples problemas derivados de los controles legales establecidos por la Corona española y la Iglesia católica, así como las limitaciones del irregular abastecimiento de materias primas y enseres (2010a, 104).

Para estudiar la cultura impresa americana, desde una perspectiva de la historia del libro, existen al menos tres enfoques: el ideológico, que busca información sobre el “tipo de personas que se interesaban en un determinado libro, autor o género”; el comercial, que rastrea la circulación de los impresos, principalmente entre Europa y América y el estético o visual, que es incipiente y que estudia “la tipografía, el grabado y el diseño en los impresos americanos” y su relación con los modelos estéticos de otras latitudes, especialmente europeos (Garone 2010a, 101-2). El último, es decir, el enfoque estético o visual abre la

puerta para revisar fuentes que ya han sido estudiadas, pero a partir de miradas renovadas en torno a las formas y contenidos lingüísticos, artísticos, políticos, tecnológicos y culturales que dan cuerpo a los impresos latinoamericanos. Este trabajo toma parte de su perspectiva del enfoque estético o visual para el estudio de la cultura impresa gremial de la SAIP, perspectiva que se desarrollará en el cuarto capítulo.

Por otra parte, los conceptos de esfera y opinión pública han sido centrales para entender la historia política a través de la cultura impresa latinoamericana. En este marco, se ha desarrollado un debate regional sobre la participación de actores sociales subalternos, especialmente entre los siglos XIX y XX, en el espacio público y la política. Los estudios sobre opinión pública, inaugurados por Habermas (1962), han recibido importantes aportes críticos desde la región; entre ellos resalta el trabajo de Nancy Fraser (1997).

Por ello, en los dos siguientes subtítulos se analizarán precisamente los alcances teóricos de los conceptos de esfera y opinión públicas. A través de este análisis se sostendrá que los primeros impresos realizados por la SAIP se produjeron en un contexto regional de constitución de esferas públicas, posible principalmente gracias a la cultura impresa de la época.

2.1. La esfera pública

La constitución de una esfera pública es un fenómeno inicialmente estudiado por Jürgen Habermas, que tiene lugar en la sociedad europea de los siglos XVIII y XIX. Este es un proceso que se basa en la reunión pública de criterios emitidos por sujetos privados. Dicho de otra forma, una esfera pública surge cuando las opiniones, que de otra manera se considerarían solo privadas, adquieren reconocimiento público en el seno de una colectividad que comparte y debate racionalmente ciertas preocupaciones. El proceso a través del cual una opinión se vuelve pública es lo que Habermas llama publicidad (Habermas 1962, 272). Se infiere entonces que, a la par de la esfera pública, surge la opinión pública, o sea la opinión que circula y constituye la esfera pública.

Existen algunas condiciones de posibilidad para la existencia de una esfera pública: un “espacio” de circulación de las opiniones y unos actores que se desenvuelvan en ese espacio. Habermas (1962, 272) señala que para la constitución de la esfera pública es necesaria la “participación de las personas privadas en un proceso de comunicación formal”. A estas

personas privadas, cuya opinión se vuelve pública, Habermas las distingue como el público burgués.

El público burgués se constituye a través de conjuntos de “personas privadas [que] se reúnen en calidad de público”; estos conjuntos pertenecen a una esfera “privada” –debido al origen de sus miembros y a sus opiniones– pero “públicamente relevante”, puesto que logran posicionar ciertas temáticas como de interés colectivo (1962, 65). Dicho de otra manera, la propuesta habermasiana considera que la opinión pública emerge en contextos asociativos –colectivos–, donde participan sujetos privados, lo que da lugar a la constitución de esferas públicas burguesas.

Para la existencia de estas esferas es fundamental un medio de intercambio de opiniones. Habermas reconoce a los sitios urbanos que permitían la reunión de personas, pero también a medios de comunicación formales que surgen en la época. Entre ellos, el periódico es el más destacado. En esto coincide Burke (2002, 87), cuando señala que “los periódicos contribuyeron al surgimiento de la opinión pública [...] alrededor de 1750 en francés, en 1781 en inglés y en 1793 en alemán”.

Es muy importante el reconocimiento del rol del periódico como medio fundamental para la constitución de opinión pública, puesto que permite conectar el surgimiento de las esferas públicas con la emergencia de la cultura impresa de la época. En ese sentido, las opiniones que buscaban la publicidad a la que hace referencia Habermas, acudían frecuentemente a diversos tipos de impresos, como hojas volantes, periódicos, pasquines o revistas.

La construcción de las esferas públicas asistió con frecuencia a los impresos y a la palabra escrita como soporte de las opiniones, lo que supone que en estas esferas pudieron participar sujetos necesariamente letrados. Y esta condicionante ha sido el centro de la crítica hacia Habermas puesto que no toma en cuenta a grupos que no poseen esa característica, o que han sido abiertamente excluidos de la esfera pública. Para Burke (2002, 88) los principales excluidos son los “hombres ordinarios” y las mujeres. Pero existen más observaciones a la propuesta de Habermas. El mismo Burke (2002, 88) advierte que Habermas no considera “la manipulación del público por los medios” y que propone un “caso modélico de Gran Bretaña a finales del siglo XVIII, a expensas de otros lugares y periodos”.

Ya en América Latina, la propuesta de Habermas también ha sido reconocida como “indispensable para la teoría social crítica y para la práctica política democrática” (Fraser 1997, 97). Sin embargo se ha señalado que “no es completamente satisfactoria” debido “a la forma específica” en la que esta ha sido elaborada por Habermas (Fraser 1997, 98). Esta insatisfacción se ha concretado en la reelaboración crítica de sus postulados, lo que se analiza en el siguiente subtítulo.

2.2. La esfera pública y los contra-públicos

Como se observó anteriormente, la elaboración conceptual de Habermas permite entender los procesos de construcción de opiniones públicas sobre temáticas comunes a una sociedad y un periodo específico; sin embargo, su elaboración teórica tiene limitaciones, la principal es que no se puede entender su propuesta como un modelo, aunque Habermas lo proponga como tal. En esta misma línea, Nancy Fraser (1997, 97-98) retoma la obra de Habermas a partir de una lectura crítica. Ella considera que “la idea de esfera pública en Habermas es indispensable para la teoría social crítica y para la práctica política democrática”, no obstante “la forma específica en que Habermas ha elaborado esta idea no es completamente satisfactoria” (Fraser 1997, 98).

Por ello propone que el concepto de esfera pública sea reactualizado, a través de diversas relocalizaciones, es decir que el concepto se aplique de manera contextual y que se construyan las adaptaciones conceptuales necesarias. Para el caso brasileño, Fraser propone los conceptos de contrapúblicos para visibilizar a los actores excluidos del concepto de esfera pública habermasiano y múltiples esferas públicas, para visibilizar la existencia de otras esferas públicas, además de la burguesa.

Nancy Fraser (1997, 97) considera que por esfera pública Habermas se refiere al:

(...) espacio en el que los ciudadanos deliberan sobre sus problemas comunes, por lo tanto, un espacio institucionalizado de interacción discursiva. Este espacio es conceptualmente distinto del Estado; es un lugar para la producción y circulación de discursos que, en principio, pueden ser críticos frente al Estado. La esfera pública en el sentido habermasiano es también conceptualmente distinta de la economía oficial; no es un espacio para las relaciones de mercado sino más bien para las relaciones discursivas, es un foro para debatir y deliberar más que para comprar y vender (Fraser 1997, 97).

Es decir que, para Fraser, el sentido habermasiano de esfera pública brinda la oportunidad de distinguir el espacio de circulación de ideas, tanto del estado, como del mercado, lo que es necesario para los ejercicios democráticos. Sin embargo, también critica la noción de público burgués, ya que no permite el estudio de contextos distintos al analizado por Habermas. Por ejemplo, cuando Fraser (1997, 104) observa la participación de mujeres y negros en la esfera pública, encuentra que su exclusión, tiene un sustento ideológico que influye para la primacía de la participación burguesa en dicha esfera.

En este sentido, ella propone que la participación de otros actores distintos a la burguesía, en la esfera pública fue permanente y permitió la existencia de disputas por la “expresión pública” (Fraser 1997, 105). La temprana emergencia de estos actores devela que la formación de una esfera pública de carácter burgués no fue un proceso pacífico, sino que se encontró con otro tipo de sujetos y propuestas dispuestas al forcejeo por la opinión pública.

De ahí que Fraser (1997, 105) proponga la categoría de contrapúblicos subalternos, como actores de la esfera pública que aparecen al mismo tiempo que el público burgués, pero en contraposición a él. Es esta misma condición la que les caracteriza como subalternos, es decir que socialmente están “subordinados” pero que, a pesar de ello utilizan las herramientas de los sectores sociales dominantes, en este caso la cultura letrada impresa, para disputar, en el marco de la esfera pública, sus propios “intereses y necesidades” (Fraser 1997, 115).

Esta definición es fundamental para analizar la cultura impresa gremial de la SAIP, puesto que su carácter no es burgués, sino artesanal y obrero. Al caracterizarla como contrapúblico subalterno es posible entender su participación en la esfera pública de la época, a través de las herramientas de la cultura impresa dominante, a saber, las letras y el periódico y otras expresiones ampliamente documentadas.

Fraser (1997, 116) advierte que la condición de subalternidad en disputa no es una garantía de que estos contrapúblicos sean revolucionarios o transformadores en comparación con el público burgués. De hecho, ella reconoce que pueden ser “antidemocráticos y antiigualitarios” (1997, 116). Aun así, esta categoría abre la puerta para un análisis completo de las esferas públicas, en el sentido del reconocimiento de la conflictividad y diversidad discursiva, en el marco de los encuentros discursivos de estas esferas.

Por ello, es valioso reconocer la emergencia de públicos diversos que permitió la ampliación de la participación democrática en los campos político, mediático y discursivo. Esto a su vez dio paso a una comprensión del conflicto y, por lo tanto, al alejamiento de unas ilusiones de consentimiento en la constitución de esferas públicas burguesas en América Latina, tal como propone Habermas (1962) en su momento.

Es importante considerar la propuesta habermasiana de esfera y opinión públicas puesto que desnaturaliza la idea del interés común vertida en la esfera pública, ya que reconoce la participación de sujetos privados, que asumen y construyen un sentido de publicidad burguesa. Sin embargo, para el caso de América Latina, es importante considerar la agrupación de sujetos relacionados con otros actores políticos además de las emergentes burguesías.

Fraser (1997) es posible documentar la participación de organizaciones obreras y artesanas, mujeres y negros en la esfera pública; actores frecuentemente en disputa con los sectores dominantes de la sociedad. En el caso ecuatoriano, la esfera pública de finales del siglo XIX e inicios del XX se pobló de diversos actores que produjeron su propia prensa y que participaron activamente de la discusión sobre los intereses comunes y que fueron capaces incluso de crear su propia comunidad de lectores. En el contexto de entre siglos existió una diversidad de sujetos políticos participando y disputando activamente los sentidos debatidos en la esfera pública.

Es decir que la noción de esfera pública de Habermas, naturalmente burguesa en el contexto de su constitución no debe aplicarse –sin beneficio de inventario– en el estudio de América Latina, puesto que limita la comprensión de la complejidad de la política y su cultura impresa. Además, se podría caer en el riesgo de graficar a los sujetos políticos no burgueses como elementos subsidiarios de la participación burguesa en la esfera pública.

El concepto de contrapúblico de Nancy Fraser permite tomar en cuenta la existencia de diversidad, conflictividad y agencia de los actores políticos que participan en dichas esferas. Además, abre la perspectiva para entender que los impresos gremiales se produjeron en un contexto regional de constitución de esferas públicas diversas donde los gremios y asociaciones artesanales u obreras no fueron los únicos actores subalternos tratando de posicionar un sentido de realidad en la región. También es preciso notar que la prensa de los

contrapúblicos, es decir su cultura impresa, fue parte central de su actividad política. Para asentar este análisis teórico, en el siguiente subtítulo se estudia el rol de los impresos en las organizaciones gremiales de entre siglos.

3. Cultura impresa y sociabilidad artesana y obrera de entre siglos

El estudio de la prensa artesana y obrera no es nuevo. Los impresos producidos por estas organizaciones han sido frecuentemente utilizados como fuentes históricas y se ha reconocido su rol como herramientas políticas. De hecho, cuando se plantea que las sociedades artesanas y obreras son contrapúblicos que acceden a la esfera pública a través de sus propios impresos, se está reconociendo que esos objetos forman parte de sus estrategias.

Sin embargo, es posible mirar a la cultura impresa, no solo como un conjunto de cosas útiles en medio de una práctica política, sino como un conjunto de prácticas en sí mismas. Prácticas que constituyen a las mismas organizaciones gremiales. Para Pita (2014, 231), las publicaciones latinoamericanas de entresiglos –especialmente las revistas que ella estudia– son “estructuras esenciales de sociabilidad”.

Cuando se habla de sociabilidad se hace referencia a la categoría histórica que “remite a prácticas sociales que ponen en relación a un grupo de individuos que efectivamente participan de ellas y apunta a analizar el papel que pueden jugar esos vínculos” (P. González 2008, párr. 22). Es decir que la sociabilidad es un conjunto de prácticas gracias a las que un conjunto de individuos se relaciona entre sí. Para que exista sociabilidad no es un requisito la “vida asociativa”, pero si esta existe es algo que debe tomarse en cuenta y ser analizado (Chapman 2015). Generalmente estas prácticas producen “la gestación de sentimientos de pertenencia” y “solidaridad entre los integrantes” (Caldo y Fernández citados en Pita 2014, 232).

Tomar este concepto permite mirar el proceso de las publicaciones gremiales como prácticas sociales, contextualizadas en sus organizaciones. Por ello es preciso delimitar el contexto de su emergencia, puesto que ni todas las publicaciones gremiales suponen sociabilidad, ni todas las asociaciones artesanas ponen en práctica su sociabilidad a través de publicaciones.

En este marco, la relación que el concepto de sociabilidad tiene con el de opinión pública es fundamental. Para Habermas (1962, 272), el proceso de la creación de la opinión pública

estuvo fuertemente relacionado con la existencia de organizaciones y sociedades, que permitían la reunión de individuos y la deliberación sobre asuntos de interés general. De ahí que para Chapman (2015) aunque no sea un requisito para la existencia de sociabilidad, la vida asociativa fue “una propiedad observable” y por lo tanto interesante al momento de analizar estas prácticas. Las sociedades, sea cual fuere su naturaleza, supusieron interacción social en muchos niveles (Aguilhon 1977 citado en Chapman 2015), lo que supone también la existencia pública de individuos a través de sus colectividades.

Por ello, en esta sección se revisarán las relaciones entre sociedades (latinoamericanas y ecuatorianas) e impresos y sus conexiones con la esfera pública y otros productos de la imprenta.

3.1. El asociacionismo y la esfera pública en América Latina

Entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en las distintas repúblicas de América Latina tuvo lugar un tipo de organización social, donde “individuos libres y autónomos, iguales entre sí” se unían voluntariamente “por vínculos de tipo contractual en torno a un objetivo común” (Sábato 2008, 389). A este tipo de organización se llamó asociación, y al fenómeno en toda América Latina, asociacionismo.

Sábato (2008) que estudia la creación de esfera pública y las asociaciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XIX considera que las repúblicas americanas de esta época poseían dos características que facilitaron la formación de asociaciones. Por un lado, los estados se encontraban en proceso de consolidación y, por otro, la sociedad civil había tenido ya un desarrollo autónomo (Sábato 2008, 387). En este contexto, las asociaciones y la prensa se construyeron como espacios de protección de intereses propios, pero también buscaban formar parte del tejido de la esfera pública, a partir de las ideas de civilidad y prácticas cívicas. Los sujetos que le dieron cuerpo a estos dos tipos de organización fueron “letrados” y “publicistas”, cuya figura se fue transformando en la de “nuevos intelectuales” (Sábato 2008, 388).

En la segunda mitad del siglo XIX, cobró fuerza un sentido del rol de las asociaciones como espacios de autoorganización e “intervención en la esfera pública”, incluso para organizaciones que no pertenecían a las élites. Aunque los motivos que unían a los individuos en estas organizaciones eran diversos –desde religiosos hasta artísticos–, estas agrupaciones

compartían algunos rasgos: generalmente, estaban formadas por varones urbanos de clase media; su composición social no era clasista, y aquellas clasistas eran excepciones; partían de un principio de cuidado compartido; poseían jerarquías, aunque existiesen sobre la base de la igualdad de sus miembros y tuvieron un sitio de enunciación importante en las esferas públicas nacionales (Sábato 2008, 389, 391).

Es necesario polemizar con Sábato, sobre la composición social de las asociaciones a partir de un criterio de clase. Al menos en Ecuador, los antecedentes de las organizaciones sindicales modernas son asociaciones cuyo fin era la ayuda mutua. Hacia el último cuarto del siglo XIX, la creación de la SAIP es una muestra de que los criterios de clase sí influyeron en la creación de una parte significativa de las asociaciones de la época. Parte de las suborganizaciones que conformaron la SAIP se habían creado en función de los oficios de sus miembros; por ello se tiene como fundadores a colectivos de sastres o tipógrafos. Ahora, es verdad que la SAIP también aceptaba industriales como socios y en este sentido se puede señalar que ésta en un inicio fue una sociedad interclasista, pero la identidad política enunciada en su primer órgano de difusión es artesana y obrera. Este tema, es decir la identidad política y de clase de la SAIP será analizado más adelante. Por lo pronto este señalamiento sirve para matizar la afirmación de Sábato (2008, 391).

De regreso a la generalidad de las asociaciones latinoamericanas, se ha señalado ya que la forma en la que incidían en la vida pública era a través de sus publicaciones impresas. Aunque su influencia resultaba limitada, la prensa regular tenía la posibilidad de crear “su comunidad de lectores, reforzando entre ellos una identidad política”, de esta manera, la prensa resultaba un “instrumento insoslayable [...] para cualquier personaje, grupo o partido que quisiera tener un lugar en la vida política” (Sábato 2008, 395). Por ello, los surgimientos de la prensa y de las asociaciones se relacionaron directamente (Sábato 2008, 388).

Para resumir, en Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XIX, “la expansión de la vida asociativa y de la prensa periódica fueron procesos paralelos y a la vez interconectados” (Sábato 2008, 397) que dieron paso a la emergencia de una esfera moderna, así como al surgimiento de intelectuales, algunos de los cuales conectaron con las búsquedas políticas del socialismo y del obrerismo.

3.2. Sociedades obreras y artesanas y esfera pública en Ecuador

En Ecuador, el proceso de conformación de las primeras sociedades de ayuda mutua también se enmarcó en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX. Una de las primeras asociaciones en establecerse fue la Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso, en 1874 (Hidalgo 2014). De hecho, “entre 1870 y 1880 varios artesanos establecieron sus primeras sociedades de ayuda mutua” que fueron “las bases sobre las cuales las organizaciones laborales se desarrollaron” (Milk 1997, 37).

En términos políticos, este momento (segunda mitad del siglo XIX) se caracterizó por un “control nacional” de las “élites serranas”, enlazado con la Iglesia; y la economía se vio influenciada por un “incremento de exportaciones” de la costa (Milk 1997, 35). En este ambiente, la Iglesia constituyó su reacción a través de “organizaciones obreras regionales” católicas, que buscaron la constitución de círculos católicos mixtos, es decir de los que participen “patronos y obreros” (Ycaza 1983, 55).

Sin embargo, durante la etapa de predominio del primer liberalismo en la política (1895–1911) se crearon más asociaciones de carácter obrero o artesano que en los años anteriores y además tuvieron mayor capacidad para incidir en la vida pública. Milk señala que Eloy Alfaro apoyó el crecimiento del asociacionismo (1997, 37) e Ycaza coincide también en que “el liberalismo [...] promovió la organización gremial de las agrupaciones mutuales” con el interés de alejar a esos sectores de la influencia de la Iglesia (Ycaza 1983, 58).

De cualquier modo, “para la primera guerra mundial [1914], las sociedades habían evolucionado tanto que se constituyeron en la principal forma de organización laboral del país” (Milk 1997, 37). En este contexto, aunque Sábato señale que son excepciones las sociedades de tipo clasista, en Ecuador, los estudiosos del movimiento obrero coinciden en que los antecedentes de las organizaciones sindicales son las sociedades de ayuda mutua y posteriormente los gremios de artesanos.

También es preciso tomar en cuenta que ciertas organizaciones artesanales, ya para inicios del siglo XX, rebasaron su función mutua; no solo que los artesanos y obreros se auxiliaban mutuamente en casos de enfermedad y muerte, sino que habían ampliado su visión para brindar espacios de “educación, recreación y prestigio” para sus miembros, por lo cual “casi todas las sociedades incluían alguna escuela vespertina o centros obreros, como parte de sus

actividades” (Milk 1997, 46). Y por ello –en cierta medida– el esfuerzo de las sociedades llegó a ser aceptado en la “sociedad urbana ecuatoriana” (Milk 1997, 50).

Durante el periodo de entresiglos, a pesar de las disputas internas, los gremios de artesanos buscaron intervenir en la política nacional, es decir que tuvieron una participación sostenida en la esfera pública, a través de distintos mecanismos, entre ellos la emisión de prensa propia o la participación en prensa comercial. En este momento de entre siglos, existían actores de la prensa comercial que defendían abiertamente los intereses de los grupos de poder. También los hay aquellos que se alinearon a posiciones más cercanas a la izquierda (López Romero 2015, 20). De cualquier manera, en este momento existieron participantes de la esfera pública plenamente identificados, que participaron a través de la prensa formal. La SAIP, aun con limitaciones, participó de esta esfera pública con su propia prensa, lo que le permitió la creación de una comunidad de lectores entre sus propias bases.

Para Sábato, los medios creados por las asociaciones fueron espacios de producción y circulación de ideas, donde los letrados cedieron lugar a los nuevos intelectuales miembros de asociaciones de artesanos, migrantes y escritores (Sábato 2008, 395). En el caso ecuatoriano destacan las asociaciones de tipógrafos como los productores de la cultura impresa gremial, pero también por sus aguerridas y radicales posiciones políticas; un fenómeno que ha sido considerado por otros autores (Debray 2007) como un elemento central para estudiar la prensa obrera y artesana.

Hacia finales del siglo XIX, se registró uno de los principales conflictos internos de la SAIP que surgió a partir del debate sobre si el gremio debía participar de las discusiones públicas sobre los asuntos de interés nacional. Mientras las posiciones más conservadoras aducían que esa no era la función de una sociedad artesana, posiciones más liberales planteaban que los artesanos, por su distinción del resto de la sociedad, debían participar del concierto nacional y tener un papel “en la política nacional” (Milk 1997, 44). Este intenso debate, conectado con la pugna entre liberales y conservadores a nivel nacional, llevó al cierre de la SAIP durante los primeros años del liberalismo, por decisión de las mismas bases artesanas, aun cuando sus dirigencias se disponían para otros tiempos en la vida gremial y política (Chiriboga Alvear 1917). Con el tiempo, la ejecución de los congresos obreros apoyaría la participación gremial en la vida nacional.

En suma, la literatura sobre el tema y las fuentes históricas indican que la participación de la SAIP en el concierto nacional fue una preocupación central que influyó en el rumbo de la misma organización. Se ha señalado que la cultura impresa gremial de la SAIP fue una de sus herramientas políticas; no obstante, se puede considerar que los impresos no fueron solo herramientas sino prácticas en sí mismas: prácticas de sociabilidad obrera y más importante para este caso, prácticas de intervención en la esfera pública.

4. Conclusiones: la SAIP como contrapúblico y productor de cultura impresa

La cultura impresa es un concepto planteado por Elizabeth Eisenstein (1979) para el estudio histórico de la relevancia que la imprenta tuvo en la historia contemporánea. Aunque se reconoce el valor de su propuesta, sus argumentos han sido revisados, especialmente aquellos referentes a la preponderancia del desarrollo tecnológico de la imprenta como agente de ciertos sucesos históricos. Adrian Johns (2002) ha sido su crítico más relevante, él plantea que la tecnología no puede ser agente, sino que está condicionada por la cultura, pero a la vez también la condiciona; esto supone que las consecuencias del desarrollo o uso de la imprenta son diferentes de acuerdo con la cultura que acoge esta tecnología. La crítica de Johns da paso para estudiar culturas impresas plurales, algo que no sucedía con la visión de Eisenstein quien se concentra en la Europa premoderna y en el arribo de la imprenta occidental a las colonias.

En América Latina los impresos han suscitado diferentes estudios, principalmente desde la historia del libro; sin embargo, su dimensión política ha sido examinada a la luz de los conceptos de esfera y opinión públicas, planteados por Habermas (1962). En su planteamiento la esfera pública burguesa surgió en los siglos XVIII y XIX por la acción de individuos privados, generalmente varones blancos, urbanos y letrados que participaron en sociedades y que expresaron su opinión haciéndola pública a través de distintos mecanismos, entre ellos los periódicos.

Esta perspectiva ha sido criticada por distintos autores. En el contexto latinoamericano Nancy Fraser (1997) es acertada al denunciar la exclusión de mujeres y varones racializados del estudio habermasiano al considerar que solo la burguesía había construido la esfera pública, borrando de esa forma la conflictividad y las disputas por la expresión pública. En contraparte propone la existencia de *esferas públicas* en plural y plantea el concepto de *contrapúblicos subalternos* que hace referencia a otros actores políticos de condición subalterna. La SAIP es un sujeto político que puede ser estudiado a partir de este concepto puesto que su posición

social es subalterna y como organización construye espacios de intercambio asentados en la cultura letrada de la época. A su vez, algunos de los gremios que la integraron también crearon sus propias esferas públicas, como el gremio de los sastres (Kingman Garcés 2008, 249) o el de los tipógrafos.

Lo que se está planteando en este capítulo se puede sintetizar de la siguiente forma: en primer lugar, los periódicos de la SAIP –El Artesano, El Proletario y el Pueblo– fueron impresos producidos en un contexto regional de constitución de esferas públicas, donde la prensa y otros mecanismos fueron centrales en la construcción de identidades políticas públicas; en segundo lugar, es preciso tomar en cuenta que estos impresos se formaron no solo como herramientas, sino que son prácticas en sí mismas: de sociabilidad obrera y de intervención en la esfera pública. En tercer lugar, la cultura impresa gremial, en tanto práctica de intervención, fue capaz de expresar la identidad de los sujetos que la produjeron a través de mecanismos de representación, es decir a través de un trabajo de orden cultural de producción de sentido a través del lenguaje y de códigos específicos –como la imagen y la letra impresa– (Hall 1997). Es particularmente atractiva su identidad visual, que aún con escasez de imágenes, existe como una visualidad que pone en valor a la letra impresa, lo que habla de unos sujetos productores letrados.

En conclusión, la SAIP fue un gremio que construyó una cultura impresa a través de sus periódicos –y otras publicaciones–, desde 1892, momento en el que tuvo lugar un contexto regional de constitución de esferas públicas, a través de impresos. En la línea de este contexto, los tres periódicos presentados buscaron participar en las esferas públicas de sus épocas y construir una opinión pública favorable a las acciones de su gremio. En este sentido la cultura impresa gremial de la SAIP funcionó no solo como herramienta sino como práctica de intervención en la esfera pública y como práctica de sociabilidad para los artesanos organizados en sociedades y gremios. En el siguiente capítulo se analizarán las condiciones del sujeto productor de esta cultura impresa, abriendo paso para entender la producción de una cultura impresa y visual artesana.

Capítulo 3

Condiciones de posibilidad para la cultura impresa gremial

En los capítulos anteriores se revisó el devenir histórico de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, así como la relación que la cultura impresa tuvo con la vida gremial latinoamericana y ecuatoriana de entre siglos. En esta sección se analizarán los principales elementos que permitieron que se desarrolle una cultura impresa gremial de la Artística. Estos factores son cuatro: el arribo y desarrollo de la imprenta a Quito; la participación de los tipógrafos como agentes culturales del movimiento obrero y artesano; los discursos contenidos en los materiales impresos y la comunidad de lectores creada por la Artística. En adelante estos elementos serán nombrados *condiciones de posibilidad de la cultura impresa gremial* debido a que apuntalaron la realización y circulación de los materiales impresos de la SAIP, como libros, facsímiles, hojas sueltas y principalmente los periódicos de la sociedad.

La primera condición va en la línea de la reflexión de Eisenstein (1979), para quien la tecnología es causante de la producción de la cultura impresa y de su vasta influencia en la sociedad; en ese sentido, la presencia de las prensas en la vida social de Quito, desde finales del siglo XVIII, fue un factor relevante para entender parte de la forma en la que la urbe se organizaba, pero además para explicar la prensa gremial y obrera y sus especificidades.

Los siguientes elementos toman en cuenta la crítica que Johns (2002) hace a Eisenstein y que indica que la tecnología de las prensas no solo condiciona a la cultura circundante, sino que también está condicionada por la misma. Es esa cultura, abierta a los nuevos impresos y situada en un sentido histórico y geográfico, la que posibilitó el éxito de estos materiales. En el caso de la SAIP y las sociedades de artesanos de entre siglos, una segunda condición para la producción de una cultura impresa gremial fue la participación de los tipógrafos y sus sociedades como agentes culturales del movimiento artesanal y obrero. Su labor como productores, tanto en un sentido intelectual como manual, les hizo artesanos excepcionales.

Los tipógrafos tenían la necesidad y la voluntad de expresar ciertas ideas en público, en representación (o no) de las sociedades artesanas; esa es la tercera condición, es decir la colocación de una agenda en la esfera pública a través de diversos mecanismos, entre ellos los periódicos gremiales. Finalmente, esta agenda expresada en los periódicos de la Artística se

publicó para ser leída y en medio de esa labor produjo y sostuvo un público afín a las palabras artesanas. Esa es la cuarta condición propuesta en este capítulo: la producción de una comunidad de lectores, que como se verá más adelante, ya existía y estaba organizada en las mismas sociedades obreras.

1. La imprenta y las artes gráficas en Quito

La imprenta es un invento que transformó la vida social a nivel de todo el globo. No obstante, los cambios que ha provocado no son universales, sino que están localizados y son heterogéneos. Mientras que en Europa la imprenta se popularizó rápidamente después de su invención a mediados del siglo XV, en América llegó alrededor de un siglo más tarde y tardó varias décadas más en arribar a la región andina; e incluso más tiempo para que adquiriese una función públicamente relevante.

América recibió su primera prensa en 1535, con la venida del Virrey Antonio de Mendoza. Esta máquina fue manejada por Juan Gromberger, quien produjo *Escala Espiritual de San Juan Clímaco*, el primer libro impreso del Nuevo Mundo (Pino 1906, 5-6). A Lima llegó otra prensa en 1584 y a Bogotá en 1737, a manos jesuitas, pero esta última imprimió un primer periódico recién en 1791 (1906, 6-7).

Imagen 3.1. Portada de PISSIMA ERGA DEI GENITRICEM DEVOTIO



Fuente: González Suárez, 1892, 3.

A los territorios que hoy son Ecuador también llegó la imprenta entre 1750 y 1752, a través de los jesuitas; primero se ubicó en Ambato, donde se produjo un primer libro en 1755 y otros impresos de uso privado y luego se la trasladó a Quito, antes de 1760 (González Suárez 1892, 2, 8). En ambos establecimientos el responsable del manejo de la imprenta fue el alemán Adán Schwarz, coadjutor lego de la orden jesuita (González Suárez 1892, 8; Pino 1906, 7). Al puerto principal, la imprenta llegó como consecuencia de la Independencia recién en 1821 (Pino 1906, 8). Esto no quiere decir que la sociedad quiteña no haya estado acostumbrada al consumo de materiales impresos, de hecho se ha registrado “un dinámico comercio de estampas y libros ilustrados, los cuales estaban disponibles en el mercado local en variedad y cantidad significativas desde las primeras décadas del establecimiento de la ciudad” (Webster 2016, 44-45).

En cuanto a producciones locales, el *PIISSIMA ERGA DEI GENITRICEM DEVOTIO* (imagen 3.1) fue el primer libro impreso en el territorio de lo que hoy es Ecuador, es un escrito religioso, de noventa y tres páginas usado frecuentemente en “los noviciados de los Padres Jesuitas” (1892, 2). Por mucho tiempo este libro se consideró como el primer impreso ecuatoriano, sin embargo, para inicios del siglo XX ya se reconocía que el mapa del *Gran Río Marañón o Amazonas* (imagen 3.2) de Samuel Fritz (1707), que sirvió como antecedente para la expedición de La Condamine, fue impreso por el padre jesuita Juan de Narváez, en Quito (Medina 1904, XI). Y por lo tanto este grabado es la primera obra impresa en Ecuador, de la que se tiene registro.

Imagen 3.2. Mapa El Gran Río Marañón o Amazonas



Fuente: Fritz, 1707.

La Compañía de Jesús –orden jesuita– consiguió la licencia para importar y operar una prensa “bajo condición expresa de servir de imprenta pública y de uso general”; no obstante su uso fue privado y se destinó a la impresión de folletos, opúsculos y libros de contenido católico (Pino 1906, 8). Casi medio siglo tardó la imprenta en dedicar su trabajo al contenido impreso no católico. Apenas en 1792 se imprimió el primer periódico ecuatoriano, *Primicias de la Cultura de Quito*, de la mano del tipógrafo ecuatoriano, Raymundo Salazar (González Suárez 1892, 34) y con la redacción del célebre Eugenio Espejo (Pino 1906, 7-8).

Las siguientes referencias bibliográficas al “arte tipográfico quiteño” datan de 1798, con la producción de José Mauricio de los Reyes y de 1818, con el documento “Muestras de arte de imprimir” probablemente realizadas con materiales emparentados con la imprenta antes jesuita; el resto de este periodo de transición entre siglos es difuso en cuanto a los impresos locales (Medina 1904, X). En todo caso, en la etapa grancolombiana y a inicios de la república tuvieron lugar suficientes impresos que, aunque irregulares, despertaron “un movimiento pequeño pero interesante a favor de la libertad de expresión” que logró que el gobierno provisorio de 1845 realizase un decreto sobre la libertad de imprenta (Punín y Rivera 2014, 120).

Ya que “la educación o la transmisión de conocimientos artísticos durante la Colonia fue muy informal” (Kennedy 1992, 119) lo más probable es que los jesuitas hayan compartido los saberes del uso de las prensas con personas cercanas a la orden y estas a su vez hayan reproducido el conocimiento en sus núcleos familiares y privados. Al menos eso debe haber sucedido hasta 1857, ya en la etapa republicana, cuando se fundó la Escuela de Artes y Oficios en Quito, donde “obreros y artesanos” aprendían “geometría, mecánica, física y química aplicadas a la industria y a la agricultura; artes cerámicas, economía industrial y dibujo también serían materias dictadas para los artesanos” (Kennedy 1992, 127). Esto indica que, aunque las nociones estamentales del mundo artesanal aún estaban vigentes en cuanto a la educación y la adquisición del oficio, una parte de los tipógrafos quiteños asociados en la última década del siglo XIX recibió instrucción formal en la Escuela de Artes y Oficios o en la posterior Escuela de Bellas Artes y Oficios, creada por García Moreno en 1872 (Kennedy 1992, 130).

De acuerdo con Trinidad Pérez (2010, 68-69), durante la segunda mitad del siglo XIX tuvo lugar un proceso de diferenciación institucional, entre las bellas artes, las artes industriales y

las artes manuales, elementos de un conjunto que anteriormente eran vistos integralmente como arte. Para la historiadora este fenómeno violentó “procesos locales en los que estas divisiones no se aplicaban de forma generalizada”. Las fuentes que informan sobre las sociedades gremiales de finales del siglo XIX confirman que los artesanos asociados se percibían a sí mismos como artistas y a sus actividades como artes. Así también, esas mismas fuentes permiten suponer que la diferenciación institucional a la que alude Trinidad Pérez no se experimentó de manera tajante, o abrupta.¹ De hecho, el plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes, en su refundación en 1904, incluyó “a la litografía y más adelante al fotograbado y la pintura decorativa” (Salgado y Corbalán 2013, 139), disciplinas que se consideraban por fuera de los criterios globales de las bellas artes. Sin embargo también se debe considerar que el antecedente de esta institución era la Escuela de Bellas Artes y Oficios de 1872, donde la enseñanza de arte oficial y oficios estaba fusionada (Kennedy 1992, 130). Aun así, los planes de estudio de la Escuela de Bellas Artes llaman la atención en la historiografía del arte local (Kennedy 1992; Salgado y Corbalán 2013; Pérez 2010) debido a la particularidad de su currículo.

De acuerdo con Salgado y Corbalán (2013, 158), el fenómeno de la inclusión de materias no artísticas en la Escuela de Bellas Artes se explica por la acción del estado liberal que fomentaba “el interés en lo productivo” a la vez que empujaba la modernización e industrialización de la nación, aun cuando parte del viejo régimen todavía existía en el campo de la producción. La división entre bellas artes y oficios se reprodujo lentamente en estas academias. Los artistas si podían utilizar herramientas y máquinas del mundo artesanal para producir arte, pero los objetos que los artesanos realizaban en las mismas condiciones no eran considerados obras de arte (Pérez 2010, 63-64). Para Pérez (2010, 69) esta diferenciación escondía unas contradicciones propias que consistían en el ordenamiento de “conflictos [irresueltos] de clase, raza o género” a través de conceptos “supuestamente universales” como el concepto de *bellas artes*.

Una anécdota que resulta muy interesante para entender este proceso de diferenciación de las artes quiteñas es que ambas escuelas, de Artes y Oficios y de Bellas Artes, se anexaron a la

¹ De acuerdo con Trinidad Pérez (2010, 68-69), a esta acogida diferenciada de las nuevas nociones estéticas se suma la influencia crítica del arte moderno a inicios del siglo XX, a las academias de Bellas Artes, así como el desarrollo de la fotografía y las artes gráficas para que las bellas artes de entonces se separen tanto de las artes manuales, como de las bellas artes –complacientes del gusto de las élites–.

Universidad Central del Ecuador en diferentes épocas, brindando resultados académicos muy distintos uno del otro. La primera se incorporó en 1927 (Departamento de Información Anexo a la Secretaría Privada de la Presidencia 1927) y se categorizó su educación en tres ramos “general, especial e industrial” lo que permitía la formación de “obreros y artesanos” en cultura general, cívica y especialización técnica, donde se incluía entre otras asignaturas, la tipografía y el fotograbado (1927, 2).² Se considera que esta escuela fue uno de los antecedentes de la Facultad de Ingeniería (López 2019). Por su parte, la Escuela de Bellas Artes de Quito se intentó anexar a la Universidad Central desde la década de los cuarenta (Pilca 2020, 123-24), logrando convertirse en Facultad de Artes recién en 1967, con la carrera de Artes Plásticas, a la que se sumó en 1972 la carrera de Teatro, y las carreras de Música y Danza en 2017 (Universidad Central del Ecuador 2017).

Si seguimos este proceso que inicia a mediados del siglo XIX y continúa a lo largo del siglo XX, lo que se puede observar es la separación de dos campos (industria gráfica y arte) que comparten técnicas y herramientas, pero que en lo social se diferencian radicalmente, puesto que los sujetos productores eran percibidos unos como artesanos y productores manuales y otros como artistas e intelectuales. La historiografía local del arte, como se ha revisado en los párrafos anteriores, estudia este fenómeno con una mirada crítica, pero a la vez ha escogido como objeto de investigación el mundo académico del arte, correspondiendo con los criterios discriminatorios –anteriores y contemporáneos– en torno a lo que se considera arte y lo que no, reproduciendo la exclusión que han estudiado y criticado.

Esto explica el vacío en la literatura especializada en artes e imagen sobre la vida de los talleres gráficos y su transformación desde la tipografía hacia el diseño gráfico, desde fines del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. Este trabajo busca subsanar una pequeña parte de ese vacío, pero ciertamente es una visión general, que no necesariamente ahondará desde una metodología de la historia del arte, puesto que considera otros elementos como

² Incluso se había tomado en cuenta la necesidad de la creación de becas para estudiantes destacados o en necesidad económica. Resalta la creación de carreras más cortas –tejido de alfombras y tejido de mimbres– para la formación preferencial de las mujeres a quienes “se procuró” dar “toda facilidad” y “se les exoneró de los exámenes de ingreso y de los certificados de haber terminado la enseñanza primaria” exigiéndoles comprobar “buena salud y correcta reputación” (Departamento de Información Anexo a la Secretaría Privada de la Presidencia 1927, 2). Dado que esta escuela poseía ingresos propios y se mantenía con ellos, las utilidades de cada taller eran repartidas entre los estudiantes, quienes retiraban sus fondos una vez graduados, de tal forma que, junto al título de Maestro, recibían un modesto capital (1927, 6) que pudo haber servido para la creación de sus propios talleres.

parte de su objeto de estudio, a saber, la historia política y cultural de un sector de los artesanos quiteños.

En todo caso, con los elementos que aportan la literatura y las fuentes revisadas, se puede afirmar que la relevancia de la imprenta y los materiales impresos en la cultura quiteña sufrió una transformación, desde su llegada a mediados del siglo XVIII hasta fines del siglo XX, en la que intervinieron diferentes aspectos, entre ellos: los mecanismos de educación en torno al manejo de las prensas, la educación informal dentro de los talleres o la educación formal que se realizó en las academias; la cultura circundante dispuesta a consumir cierto tipo de impresos según los momentos específicos; el desarrollo tecnológico de las mismas prensas; finalmente los agentes que manejaron la imprenta y que produjeron y difundieron los impresos quiteños.

2. Los tipógrafos y sus sociedades: agentes culturales del movimiento obrero

Como se ha visto anteriormente, las prensas transformaron parte de la vida social de la ciudad. En este marco, cabe preguntarse por los sujetos que manejaron esta maquinaria. En Quito, como en otras ciudades, los tipógrafos fueron artesanos cada vez más necesarios, conforme la urbe se modernizaba. A finales del siglo XIX e inicios del XX asociaciones urbanas de diversa índole imprimían periódicos y consideraban a este gesto como una tarea fundamental de su existencia. Los tipógrafos eran los productores directos de los periódicos de la época y no necesariamente se remitían solo a su producción material. Para entender esto es necesario visualizar los talleres en los que laboraban en la segunda mitad del siglo XIX: el proceso de producción de un impreso no se había seccionado tanto, así que parte del trabajo ahora considerado intelectual, como la escritura, corrección o edición de textos frecuentemente lo realizaban los mismos maestros u oficiales artesanos.

En el caso de las sociedades obreras y de artesanos, como la SAIP, los tipógrafos no solo que participaron en la elaboración física de los impresos, sino que, como artesanos emparentados con la cultura letrada escribieron, dirigieron y editaron contenidos destinados a las prensas, en nombre de sus organizaciones. Para Debray (2007, 6) “el tipógrafo profesional ocupa un lugar especial como nexo de unión entre la teoría proletaria y la condición obrera”. En el medio quiteño, el tipógrafo no siempre estuvo relacionado con la *teoría proletaria*, de hecho, hasta inicios del siglo XX fue un eslabón entre el mundo intelectual de la ciudad letrada y otros artesanos, simplemente debido a la naturaleza de su oficio: la producción de impresos le

acercó a la cultura de las letras y se familiarizó con todo tipo de producción literaria. Su necesidad de producir y comercializar impresos, folletos, facsímiles y demás objetos debe haberle llevado al consumo ávido de poesía, narrativa, ensayística, obra religiosa y en general impresos cuyo contenido pudiese haber sido popularizado. Este bagaje cultural, propio del oficio, fue llevado al seno de las organizaciones artesanas y obreras, a través de intervenciones en su producción impresa y de mecanismos de educación desarrollados por las mismas sociedades.

En esta investigación se ha identificado dos momentos especiales en la formación de los tipógrafos y sus sociedades como agentes culturales: en primer lugar, los espacios organizativos que dieron paso a la politización de los tipógrafos y de sus organizaciones y en segundo lugar la producción y edición de impresos, donde estos artesanos no solo intervinieron en los tejidos del mundo gremial, sino que a través de su actividad los conformaron. Para ello es necesaria una reflexión más profunda sobre la agencia cultural, seguida de un breve análisis de los momentos de politización de los tipógrafos y de la conformación del tejido social que rodeaba a la impresión.

2.1. Agencia cultural: entre la autonomía y la subordinación

Los debates en torno a la capacidad de agencia –principalmente política– han sido abundantes en América Latina debido a la fuerte actividad de los movimientos sociales, así como al interés de los investigadores sociales que han trabajado en este tema. En relación con la agencia, la pregunta por la autonomía o la subordinación en el movimiento obrero y otras organizaciones sociales no es nueva.

En este trabajo se entiende al movimiento obrero y a sus orígenes artesanales a partir de la categoría de *sujeto*, es decir a partir como un actor donde tienen lugar la *actividad humana* y las *estructuras sociales* en un flujo de interacción (Acanda y Carmenati 2018, 21). Si se retoma bajo esta mirada la pregunta por la autonomía o la subordinación de este sujeto, incluso solo desde la reflexión conceptual, se puede intuir que el movimiento obrero tiene a la vez niveles de autonomía y niveles de subordinación, ya que como *sujeto* participa en la producción de *estructuras sociales* y paralelamente está condicionado por ellas (Acanda y Carmenati 2018, 21).

Transportando este concepto al campo de la cultura, en este trabajo se considera a los tipógrafos como agentes culturales del movimiento obrero y artesanal, debido a su “capacidad [...] de hacerse cargo de sí mismos, y de actuar [...] en los tejidos sociales, discursivos y políticos en los que se desenvuelven” (Polo 2011, 216). Su capacidad de agencia radica en que entendieron su posición en el mundo gremial e intervinieron en él. También se puede explicar su actuación agente debido a su habilidad para producir objetos “materiales o espirituales” que expresaron “la subjetividad socialmente existente”, a través de su actividad como individuos (Acanda y Carmenati 2018, 25-26). En el caso de los tipógrafos, por el arte de la producción de materiales impresos donde una fracción del pensamiento del mundo gremial de la época se encuentra formulado.

Esta ampliación de la capacidad de agencia hacia la producción de objetos permite interrogarse si los discursos producidos por el movimiento obrero son objetos en el sentido antes expuesto. Es decir, si existe en estos objetos una condición de mediación intersubjetiva que brindaría, hasta cierta medida, una condición discursiva a dichos objetos sea cual sea su naturaleza. Así, los discursos producidos a partir de una voluntad de acción sobre el entorno se pueden entender como expresiones de un cierto nivel de autonomía, pero también emergen en un contexto discursivo, es decir que no responden solamente a la voluntad de los sujetos, quienes no son plenamente autónomos; sino que se interrelacionaban con un conjunto de discursos públicos.

Aterrizando el concepto, podría decirse que los tipógrafos agremiados en la SAIP fueron agentes culturales que intervinieron en sus tejidos sociales a través de la producción de unos objetos especiales: los periódicos gremiales. Estos objetos fueron especialmente importantes en esta época debido a que representaban parte de la subjetividad social asentada en la cultura letrada e impresa. Los tipógrafos actuaron en los tejidos sociales tanto como se vieron influidos por los mismos. Esto se puede corroborar en la revisión de sus contenidos donde los artesanos reclaman una condición de ciudadanía que entre líneas les ha sido negada, a la vez que defienden las formas políticas que llevan a cabo el proyecto de esa misma democracia excluyente. Esta aparente contradicción es en realidad una confirmación de la influencia del antiguo régimen estamental en el proyecto de ciudadanía de la época; aunque los artesanos sufrieron de discriminación sistemática debido a su condición social o racial, no anhelaban la desaparición de las jerarquías sociales –de hecho las reprodujeron en sus propios gremios–,

sino que ellos mismos buscaban acceder a un nivel de mayor rango al que poseían en ese momento.

Debido a su acción, los tipógrafos fueron un tipo de intelectuales que, como señala Rama (1984, 35-36) fungieron como “productores [...] que elaboran mensajes, y [...] diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas”. Esos mensajes se difundieron en los periódicos gremiales buscando la simpatía del público, pero posicionándose al respecto de diversos aspectos políticos y sociales. Palti registra que los periódicos intervenían al “generar hechos políticos, esto es, tramar intrigas, generar alianzas, o bien minarlas, etc.” (Palti citado en Sábato 2008, 395).

En el caso ecuatoriano se ha sugerido que los periódicos gremiales y obreros de entresiglos no se deben considerar como expresiones autónomas de estas organizaciones porque en ellas intervenían intelectuales católicos o de izquierdas. Sin embargo, López Romero (2015, 21) no considera que haya existido ventriloquía debido a que en esa época “no existían todavía grandes núcleos de militantes que puedan actuar y hablar en nombre de los artesanos” y también porque “los gremios mutuales [...] se expresaron por sí mismos a través de una capa de dirigentes letrados que contaban con los instrumentos intelectuales para hacerlo”.

Esto no quiere decir que los escritores de los impresos gremiales no hayan estado emparentados con la cultura de élite de la época o con la influencia de la incipiente izquierda de inicios del siglo XX. Todo lo contrario, como se ha demostrado en el primer capítulo, el movimiento obrero y artesanal tuvo una relación fuerte con la cultura letrada de entre siglos y con su proyecto modernizador, y viró hacia la izquierda, por influencia del Partido Socialista hacia finales de los años veinte. Es decir que, si bien los propios miembros de las organizaciones gremiales tuvieron la capacidad de escribir y producir discursos, estos no se encontraban aislados de lo que sucedía en el contexto político de la época.

En conclusión, para comprender al movimiento obrero y artesanal como un agente, tanto en lo político como en lo cultural, es fundamental entender que incide en los tejidos sociales, como es influido por estos tejidos. Esto hace que los pasos que le acercan a la acción autónoma también le acerquen al condicionamiento que le imponen las estructuras sociales.

2.2. La politización de los tipógrafos

Al estar cercanos al mundo de las publicaciones, con frecuencia los tipógrafos tuvieron acceso de primera mano a obras inéditas o a primeras versiones locales de obras universales.

Para Eisenstein (1979, 72) todos los tipos de trabajadores relacionados con las prensas europeas (“fundidores de tipos, correctores, ilustradores o distribuidores de estampas, indexadores”) experimentaron el “intercambio transcultural” antes que el público, al leer y discutir sobre sus productos incluso antes de que se imprimiesen. Por ello, aun cuando poseyeron una faceta de comerciantes, que los emparentaba con el resto de los artesanos urbanos, los impresores deben considerarse como un caso separado porque sus talleres fueron puntos de encuentro para la cultura letrada y los aspectos que con ella se relacionan, como la política, la educación y el pensamiento académico (Eisenstein 1979, 22).

En la perspectiva de Regis Debray (2007, 6), los tipógrafos fueron centrales en la formación de las izquierdas de occidente por su doble condición de intelectuales y obreros, encarnando el ideal socialista del “obrero consciente”. Ese no necesariamente es el caso de los primeros tipógrafos quiteños, organizados en la Sociedad Tipográfica de Pichincha –anterior a la misma SAIP–, quienes se elogiaban debido a “lo severo de su moral” y “lo completo de su santoral”; no obstante, se corrobora que en su trabajo había una vocación intelectual cuando resaltan entre las actividades de confección de un calendario la “exactitud de sus cálculos astronómicos” (A. v. de Sanz 1905, 9).

En Guayaquil, los tipógrafos se organizaron en la Sociedad Tipográfica de Auxilios Mutuos, en 1884 que solo funcionó de manera estable a partir de 1904. En la práctica, este gremio batalló para lograr establecerse y crear un órgano de difusión, “a pesar de que sus tipógrafos tenían un nivel relativamente bueno de educación, de contar con un ingreso fijo y de ser miembros de un grupo de artesanos respetados” (Milk 1997, 41).

En Quito, los tipógrafos –entre los artesanos– también tuvieron una posición especial debido a su condición económica de comerciantes prósperos. Pero además porque su cercanía a la cultura letrada les diferenció de otros, a quienes su oficio no les exigía leer o escribir. En la SAIP, los tipógrafos se destacaron como miembros activos de los directorios junto a los sastres (Vizueté 2019, 137).

Al interior de su gremio existieron rangos muy marcados “entre maestros, operarios y aprendices”, lo que se prestaba para que existieran abusos en los talleres (Vizueté 2019, 137). De hecho, esta jerarquía y los malos tratos de los maestros llevaron a los obreros gráficos y operarios de sastrería a organizar sus propios gremios “desde finales de 1910 y en la década de 1920”, quienes en esta acción política iban reconociéndose como obreros y dejando atrás una identidad artesana (López Romero 2015, 30). Como indica Bustos:

La Sociedad Tipográfica atravesaba por un proceso de división interna y en la visión del informe no llegaba aún “a coronar su nueva forma de organización sindical”, por lo que esperaban que en muy poco tiempo se convirtiera en el Sindicato Gráfico. Poco tiempo más tarde la escisión se volvió definitiva y dio paso a la conformación de la Unión Gráfica de Pichincha y al Sindicato Gráfico (Bustos 2018, 215).

En todo caso, más adelante la Sociedad Tipográfica de Pichincha siguió el arco de politización de los artesanos quiteños y a finales de la década del veinte, influida por el reciente Partido Socialista se apersonó de un discurso de defensa del “pueblo trabajador” y en contra de “los explotadores” (López Romero 2015, 61).

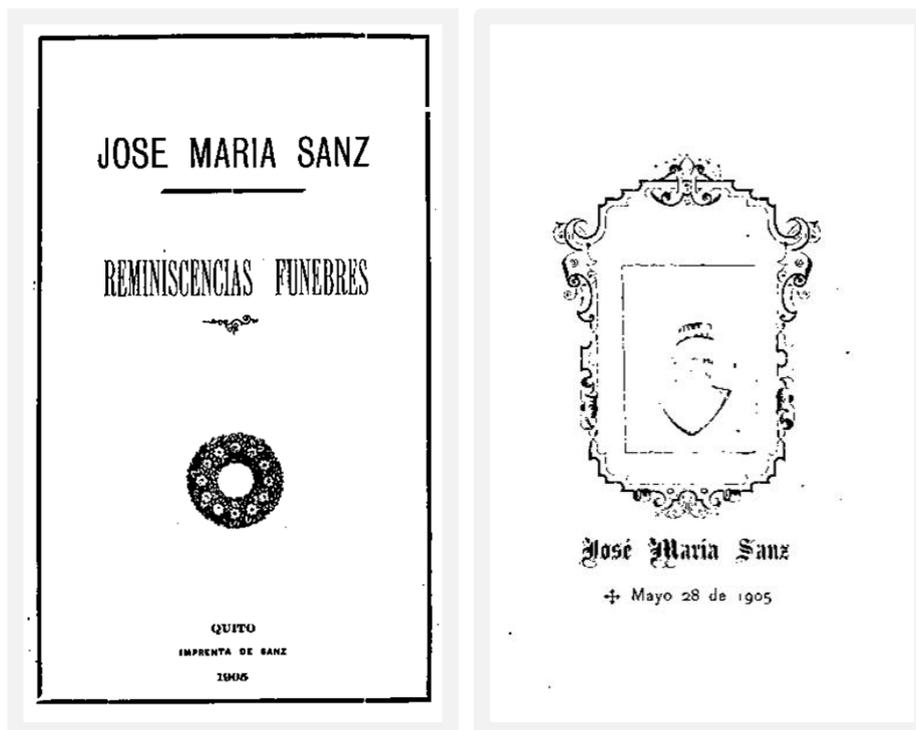
Por ello, podría decirse que la propensión de los tipógrafos a tal o cual corriente política depende del contexto que se estudie, aunque en general estuvieron asociados y agremiados y también empujaron los procesos de sindicalización. Lo que sí es frecuente en este tipo de artesanos es que la condición de su trabajo les haya acercado irremediabilmente a la cultura letrada, que según el contexto podría haber estado más o menos politizada hacia cierta dirección, pero que en todos los casos les azuzaba a la intervención pública, aun a partir de nociones modernas de civilización —entre ellas las actividades de la industria, la ciencia y el arte—.

2.3. La creación de sociabilidad artesana en la producción de impresos

El 28 de mayo de 1905 falleció José María Sanz, el primer presidente de la Sociedad Tipográfica del Pichincha (STP), también cofundador de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP). En su memoria, su viuda Clara A. imprimió una recopilación de notas luctuosas y cartas que diferentes amigos habían escrito y publicado en los periódicos de la época, en su honor.

El folleto se titula *Reminiscencias Fúnebres* y contiene los lamentos que los socios de Sanz le dedican después de su muerte. La mayor parte de estos textos provinieron de impresores que exaltaban su liderazgo en la STP y su maestría en el arte tipográfico (A. v. de Sanz 1905, III). Este ejercicio de honores fúnebres no debe tomarse como algo excepcional, más bien lo que interesa en este caso es que al fallecimiento de un tipógrafo ilustre le siguieron una serie de halagos de sus colegas y estas publicaciones pueden interpretarse como el gesto que una comunidad existente de impresores le dedicó –en su propio lenguaje– a uno de sus miembros.

Imagen 3.3. Portada y primera página de *Reminiscencias Fúnebres*



Fuente: A. v. de Sanz, 1905.

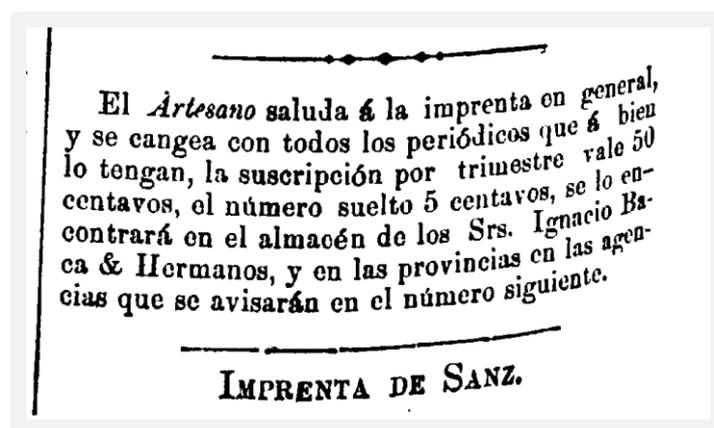
A partir de este homenaje se puede suponer que la imprenta, como espacio de encuentro de cierto tipo de actores, facilitó la creación de una sociabilidad artesana construida al calor de la producción de contenidos posteriormente impresos. Por las referencias del anterior apartado se puede intuir que esta sociabilidad estuvo influida por la política y la religión, además de los afectos provenientes del viejo régimen y el nuevo orden laboral del capitalismo incipiente. Para Pilar González (2008, párr. 22), la sociabilidad es un concepto que hace referencia a las

“prácticas sociales que ponen en relación un grupo de individuos que efectivamente participan de ellas”.³

Como se observa en el caso del fallecimiento de José María Sanz, la comunidad de tipógrafos funcionó como una red de apoyo de sus miembros y allegados, que fue más allá de la cobertura de los gastos funerarios. La producción de *Reminiscencias Fúnebres* (imagen 3.3), como acción comunitaria, fue tan solo una acción entre muchas que dotaron de vínculos de sociabilidad a los tipógrafos y fortalecieron ciertos lazos organizativos de la STP, lo que a su vez aportó en el fortalecimiento de la SAIP. Tanto la organización, como los individuos que la lideraban, fueron centrales para la fundación de la SAIP y para su sostenimiento.

En la Artística, mientras los sastres lideraban las directivas, los tipógrafos se hacían cargo de la impresión de periódicos y otros materiales. En la cuarta página del primer número de *El Artesano* (SAIP 1892e, 4) se observa una nota (imagen 3.4) que informa sobre el valor del ejemplar, la suscripción al periódico y sus puntos de venta. Llama la atención la primera frase que saluda “a la imprenta en general” porque crea la imagen de un conglomerado de actores que se reúnen en torno a la máquina. El pie de página indica que este periódico se realizó en la imprenta de José María Sanz, lo que confirma la importancia de este dirigente para la SAIP.

Imagen 3.4. Extracto N° 1 de *El Artesano*



Fuente: SAIP, 1892e.

³ En el estudio de las asociaciones es frecuente el análisis de su sociabilidad, precisamente porque se constituyen como grupos de individuos que realizan o ejercen un conjunto específico de prácticas sociales. Si bien para González (2008, párr. 27) las “formas asociativas” no componen la totalidad de las relaciones sociales que poseen los individuos y a su vez estos individuos no responden de manera mecánica a los dictados de sus sociedades (2008, párr. 31); es importante estudiar su sociabilidad porque permite entender parte de la vida política de América Latina (2008, párr. 30).

Ya en la impresión, se puede entrever que en el periodo de producción de *El Artesano* (1892), quienes fungían como editores fueron los tipógrafos, especialmente José María Sanz, a través de su imprenta. Parte de los contenidos no estaban elaborados específicamente para su publicación, sino que eran transcripciones de actas y discursos realizadas por el secretario general de la SAIP por lo que podría asumirse que los miembros de la directiva fungían como escritores. En la producción de *El Proletario* (1933) y *El Pueblo* (1941) se nota una elaboración más organizada puesto que no solo que hay directores (que actúan como editores), sino administradores y colaboradores externos –como estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios– que producen una parte de los artículos. Habría que considerar que los dos últimos periódicos se produjeron en un periodo de fuerte influencia del Partido Socialista, en consecuencia, no sería extraño que entre sus colaboradores estuviesen también militantes del socialismo.

En todo caso se observa que la producción misma de impresos fue una de las actividades que permitió que los distintos artesanos agremiados en la SAIP, así como los colaboradores externos, se encontrasen y establecieran relaciones. La producción de los periódicos fue un espacio de sociabilidad artesana; sociabilidad relacionada con la agencia cultural de los tipógrafos en el movimiento artesanal y obrero, representada en la producción de los impresos como objetos de intervención en la esfera pública y como expresiones de parte de la intersubjetividad de la época.

3. Los periódicos de la SAIP y su contexto

La primera prensa latinoamericana fue de origen realista y una vez en las repúblicas, las élites tomaron la posta y realizaron sus propios periódicos. A lo largo del siglo XIX participaron todo tipo de letrados en la producción de esas publicaciones, sin embargo, la toma de posición de los periódicos en el campo político intensificó paulatinamente la labor específica de periodistas y redactores, así como de empresarios (Sábato 2008, 398) o administradores de periódicos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se registró un crecimiento de las formas asociativas y de la impresión de periódicos en América Latina (Sábato 2008, 389) se sabe que muchas organizaciones “tenían su propia imprenta y conformaban una sola unidad empresarial” (Subercaseaux 1993, 76). Si bien existían diferencias entre ciudades y países, la difusión de las publicaciones periódicas en esta época es una característica constante en la región. Esta

expansión permitió que los sectores subalternos se abrieran espacio en las esferas públicas que habían estado monopolizadas por las élites (Sábato 2008, 395); para participar en estos espacios los artesanos desafiaron los criterios raciales de ordenamiento de la sociedad y construyeron nuevas visiones sobre el honor, la nobleza y la decencia, principalmente enalteciendo el trabajo y la educación (Solano 2011, 224), más allá de sus tendencias políticas.

De acuerdo con Regis Debray (2007, 7) las publicaciones fueron parte de una “cultura práctica que precedió a los programas políticos”; por ello es necesario leer los contenidos impresos del periodo, especialmente los periódicos gremiales, no como discursos homogéneos, compactos o coherentes, sino como motivos para participar en las esferas públicas, aun cuando muchas veces la línea editorial no se había cohesionado y la mayor parte de los contenidos era coyuntural.

En Ecuador, las organizaciones laborales frecuentemente publicaron “periódicos y boletines para difundir su pensamiento e invitar a la formación de Asociaciones de Trabajadores” (Achig y Neira 1989, 80). Pero como se señaló anteriormente, sus primeros periódicos no fueron manifestaciones de un pensamiento integral y coherente, sino que se centraron en la visibilización y construcción de la identidad artesana, a partir del trabajo como un elemento meritorio. En el caso de la SAIP otros elementos acompañaron a esa identidad publicada: la religiosidad católica, el respeto a la ley, el engrandecimiento de la nación o la herencia independentista.

La SAIP tuvo al menos tres periódicos de los que se tienen registro. El Artesano de 1892; El Proletario de 1933 y El Pueblo de 1941. El primer periódico tiene una fuerte impronta del estilo letrado, mientras que los dos siguientes, más modernos, fueron realizados con mayor especialización. A continuación, se analizarán los formatos y contenidos de cada uno de estos periódicos, tomando en consideración al menos un ejemplar para este ejercicio.

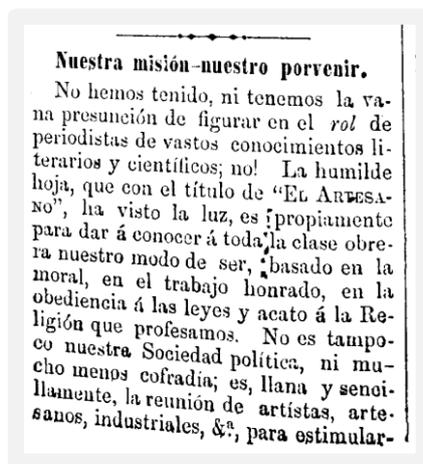
3.1. El Artesano

El Artesano fue publicado por primera vez el 19 de marzo de 1892. Su formato era sencillo: estaba impreso a dos columnas, en cuatro páginas. Prácticamente todo el contenido era texto uniforme, con excepcionales variaciones de tipografía y tamaño para el encabezado, los títulos, y algún contenido destacado. Funcionó como un semanario y tuvo una duración corta

como la misma SAIP en esta primera etapa de su vida organizativa. Se poseen registros de números publicados solamente en el año 1892 y un número extraordinario en el año 1917. Debido a la fragmentación del archivo no se ha accedido a la totalidad de los ejemplares, sino solamente a los ejemplares 1, 4 y 5, pero se calcula que se habrían impreso entre 20 y 30 números.

El título de El Artesano fue frecuente para las publicaciones gremiales de entre siglos. De hecho, se registra un periódico homónimo perteneciente a la Sociedad Tipográfica de Auxilios Mutuos de Lima, publicado antes de 1875 (Sábato 2008, 401) y otro publicado en Cartagena de Indias en 1850 (Solano 2011, 219). Con seguridad existen más periódicos cuyo nombre es el mismo en América Latina y probablemente en Ecuador. Esta nominación, tan centrada en los sujetos a los que se dirige, confirma la intención de reforzamiento identitario que tuvieron los periódicos gremiales de la época. El Artesano de la SAIP grafica muy bien esta función identitaria. En su declaración de intenciones titulada Nuestra misión-nuestro provenir (imagen 3.5) llama a confiar en el periódico como una “humilde hoja” resultante del esfuerzo del artesano, que mantiene como principios “la moral”, “el trabajo honrado”, “la obediencia a las leyes” y el “acato a la religión” que profesaban. Posteriormente identifica a la SAIP como una sencilla “reunión de artistas, artesanos e industriales” que rechazan ser calificados como una “sociedad política” o “una cofradía”. Entre líneas se puede leer una intención apaciguadora de este artículo frente a posibles voces reaccionarias que mirasen mal la publicación del periódico (SAIP 1892b, 14).

Imagen 3.5. Extracto del N°4 de El Artesano



Fuente: SAIP, 1892b, 14.

Los principales realizadores de este periódico fueron Julián San Martín, fabricante de espejos y José María Sanz, tipógrafo; ambos vocales industriales en la directiva de la SAIP. San Martín se apersonó del funcionamiento del periódico hasta la agudización del conflicto entre artesanos liberales y conservadores, a finales del siglo. Entonces, San Martín se alejó de la dirección, cuestionando a su presidente José Vásconez, de tendencia liberal. A su salida, el ya mencionado Sanz y San Martín crearon el periódico *El Industrial* y colaboraron en la creación de *El Obrero*, del Círculo de Obreros Católicos (Vizueté 2019, 136).

Entre los contenidos del periódico se encuentran actas de la misma organización, correspondencia y discursos. La mayor parte de los artículos son informes y son pocos los contenidos que se escribieron específicamente para la publicación; en este sentido podría señalarse que la noción de novedad para este periódico era prescindible, es decir que no se privilegiaba la publicación de las noticias más recientes, sino que se utilizaban documentos realizados en el contexto gremial –como actas– para ocupar las páginas del periódico. Aun así, todos estos contenidos se conectaron con preocupaciones de la vida gremial. Por ejemplo, en el número 4 del 9 de abril de 1892, se presenta el artículo *Exposición nacional* (SAIP 1892e, 13), que hace una invitación a que los artesanos participen en la próxima exposición de artes, industrias y oficios. El mismo artículo encuentra el origen de estos eventos en 1851, con la participación de la Sociedad Democrática de Miguel de Santiago en la exposición universal de París y ubica la exposición de ese año como la sexta en realizarse en el Ecuador. También es frecuente que en los artículos de este periódico se reivindicue la gesta independentista como una herencia de los artesanos organizados (SAIP 1892a, 15; 1892e).

En general, la tónica del periódico es conservadora en el sentido en que no interviene en actividades que rebasen los asuntos gremiales. De hecho, no presenta contenidos que se relacionen con la política local o nacional, pero sí se propone situar al artesano como un ciudadano digno, honrado y trabajador en la opinión pública. Si ese mensaje fue recibido y compartido por el público es algo que se desconoce, pero en todo caso, el mensaje fue enviado de manera clara y consistente, al menos en los números que se han estudiado en este trabajo. Podría señalarse que esta primera experiencia de prensa gremial busca la construcción del artesano como un sujeto capaz de emitir criterios y que posee una propia concepción de la vida en sociedad, capaz de participar en la esfera pública de la época. Esto se demuestra en afirmaciones como las siguientes:

(...) nos hemos reunido, no solamente para deliberar en los asuntos concernientes a nuestras labores; sino también fundar un periódico que sea el eco fiel de nuestros sentimientos, como ciudadanos, como católicos y como obreros. Por medio de esta hoja, procuraremos (sic) manifestar en qué consiste el verdadero bienestar de la clase obrera, sus deberes para con Dios, para con la Patria, para con sus semejantes, para consigo mismo. He aquí nuestra misión (SAIP 1892b).

En este extracto, los artesanos asumieron una posición basada en la idea de que sus criterios son suficiente para la definición del “bienestar de la clase obrera”, que estaría compuesto de deberes y derechos relacionados con sus semejantes, su religión y su patria. En este sentido, el periódico se propuso la misión de publicar los “sentimientos” de los artesanos, desde su posición de ciudadanos, católicos y obreros. Así también se encuentran afirmaciones de la propia necesidad de comunicarse con sus congéneres. Por ejemplo, los agremiados indicaron que “nuestras íntimas convicciones, nuestro propio interés, y el compromiso que tenemos contraído, reunidos y formando una numerosa y popular asociación, nos ponen hoy en el deber de dirigirnos hácia (sic) todos los talleres del honrado artesano” (SAIP 1892c).

Además, en varios pasajes reclaman para sí el derecho a formar parte del proyecto nacional, a partir de su propia condición de artesanos; por ejemplo cuando señalan que:

(...) los artistas, artesanos é (sic) industriales, participando de aquel loable espíritu patriótico, se reunieron, se asociaron y formando un cuerpo numeroso, se presentan hoy ante sus compatriotas, bajo el nombre de Sociedad Artística é Industrial de Pichincha, para concurrir a la gran fiesta nacional, y permanecer indefinidamente, procurándose el perfeccionamiento de las artes, que cada uno ejercita (SAIP 1892c).

También reivindicaron como suyos los valores de la democracia, de los cuales consideraban tener un entendimiento adecuado y por lo cual realizaron declaraciones como la siguiente: “Nosotros, los obreros (...) no deseamos sino (...) gozar de los bienes que produce en las repúblicas democráticas, como la nuestra, la libertad, igualdad y fraternidad bien entendidas, consignadas también en nuestra carta fundamental” (SAIP 1892c).

Aunque el periódico no evidenció la existencia de corrientes políticas, pertenece al momento en el que la formación original de la SAIP incluía artesanos liberales, como José Vásquez que lideraban la directiva. Aunque para la mayoría de las organizaciones gremiales, la llegada

del liberalismo al gobierno en 1895 representó un empuje en sus actividades (Milk 1997, 35; Ycaza 1983, 58), para la SAIP el panorama fue más bien conflictivo y derivó en dificultades internas y finalmente su cierre temporal.

3.2. El Proletario

Desde la primera impresión de El Artesano hasta la publicación de El Proletario hay un espacio de 41 años. En este largo periodo se registraron varias clausuras temporales y la primacía de la línea conservadora y católica de la organización que evitaba la intervención del gremio en la vida pública. De acuerdo con la editorial del primer número de El Pueblo (SAIP 1941c, 2) solamente se cuentan estos tres periódicos en el repertorio de la SAIP. En todo caso entre la primera publicación gremial y la que se analizará ahora hay un salto en cuanto a los contenidos y a la organización del periódico. Para esta investigación se han accedido a los números 3, 4, 9, 10, 12, 14 y 15 del mencionado periódico.

El nombre El Proletario anuncia de entrada su visión política. De hecho, para 1933 está confirmada la relación de la SAIP con la reciente izquierda ecuatoriana, lo que explica esta decisión editorial. El encabezado del periódico (imagen 3.6) indica ya la especialización de al menos dos tipos de gestores de este material impreso: un director, que seguramente realiza funciones de redacción y edición, actividades relacionadas con la actividad periodística; y un administrador que dio sostenibilidad a la publicación desde una perspectiva gerencial. La firma del tipógrafo responsable es de L. I. Fernández (Litografía e Imprenta). El director de este periódico fue Octavio Pazmiño y su administrador fue Alberto Araujo Z.

Imagen 3.6. Encabezado de El Proletario



Fuente: SAIP, 1933a.

El Proletario tiene una organización similar al de su predecesor: cuenta con cuatro páginas, cada una de cuatro columnas. El texto no se lee de manera continua, es decir desde el inicio de la primera columna hasta el final de la cuarta, sino que ahora las notas cortas se organizan en bloques, generalmente regulares, aunque sobresalen líneas huérfanas. Pocos artículos están

firmados, algunos de ellos con pseudónimos o siglas. El principal cambio que presenta este quincenario es que los contenidos están expresamente realizados para ser impresos y publicados; por lo tanto, los formatos se han diversificado. En este periódico hay noticias, avisos, artículos de opinión, manifiestos, ocasionalmente correspondencia e incluso publicidad; ya no se publican actas o discursos gremiales.

La impresión del primer número de este periódico tiene lugar en un lapso de inestabilidad política posterior al fin del periodo juliano. En 1931, Neptalí Bonifaz, político conservador fue elegido presidente del Ecuador, sin embargo, el Congreso le impidió posesionarse en el cargo. En ese mismo año se fundó la Compactación Obrera Nacional (CON) que agrupaba artesanos católicos, simpatizantes de Bonifaz. La reacción frente a la descalificación del ya electo presidente escaló brevemente y en 1932 tuvo lugar un levantamiento civil conocido como la “guerra de los cuatro días” (Rodas Chaves 2000, 37). Los obreros y artesanos compactados participaron en la actividad bélica, en el bando conservador. Finalmente este periodo se cerró con una huelga general realizada en agosto de 1933 que dio como resultado la caída de los remanentes liberales y que posesionó a Velasco Ibarra en la presidencia (López Romero 2015, 17-18).

A nivel obrero, estos años son fundamentales puesto que se instituyeron las primeras organizaciones fabriles de carácter sindical. Como se había analizado anteriormente, la SAIP participaba activamente en la creación de los sindicatos y las posteriores huelgas que estos realizaron (Ycaza 1983, 155). De acuerdo con López Romero (2015, 24) al inicio de la década de los treinta, los artesanos quiteños tuvieron una fuerte actividad debido a la amenazante crisis económica y política; algunos se inscribieron en el socialismo representado en la SAIP y otros profesaban los principios de la “doctrina social de la Iglesia”, lo que indica que ni siquiera estos últimos tenían una “mentalidad estrictamente conservadora” puesto que actuaron e intervinieron en el campo político, buscando “afirmar o transformar su condición”.

En los ejemplares de El Proletario se observa una variedad temática y un trabajo analítico, situado del lado del obrero. En este sentido resaltan algunos contenidos como la crítica antibelicista, las denuncias de abusos a trabajadores e indígenas, la paupérrima condición de la niñez y de las familias obreras y noticias sobre distintas organizaciones gremiales y la misma SAIP.

Así, los contenidos antibelicistas critican el enriquecimiento de las potencias mundiales a partir de la producción de armas (SAIP 1933d, 1) o declaran la intención de los obreros de no participar en la guerra (SAIP 1933d, 3). Entre las denuncias, algunas se escriben en clave periodística. Por ejemplo en el artículo *Dignidad humana, eres un trapo de la plutocracia* (SAIP 1933k, 4) se acusa el maltrato sufrido por el “compañero” indígena Miguel Díaz, por parte del señor Villalba, administrador de la hacienda Guachalá de Cayambe y se exige la acción de las autoridades a favor del ofendido. No obstante, algunas notas también se escribieron en tono panfletario y su redacción recuerda a los grandilocuentes discursos orales. En referencia a la caída del presidente Martínez Mera, un artículo indica “¿Qué hemos ganado? La misma jeringa con otro bitoque, bitoque más zorro. Mientras tanto el hambre se enseñorea en los hogares de los trabajadores y del pueblo; falta pan para el vivir diario. Y los políticos siguen mordiéndose para apoderarse pronto del botín” (SAIP 1933k, 4).

El periódico repara frecuentemente en las pésimas circunstancias de las familias obreras, por ejemplo, en el artículo *La campaña higienista de Tupac Amaru* (SAIP 1933k, 3) pone en cuestión la responsabilidad exclusiva del obrero por las condiciones insalubres en las que vive y señala al estado por su nula acción en la regulación por unos salarios dignos, que permitirían mejores situaciones para los hogares pobres. La condición de la niñez también es un tema que aparece frecuentemente. Por ejemplo, en el artículo *En pro del Hospital de niños Baca-Hortiz* (SAIP 1933d, 4) la SAIP pide que el gobierno intervenga y ayude a la construcción de dicho hospital por considerarla una “obra benéfica”. Así también se denuncia la pobreza en la que “la inmensa mayoría de la niñez sin fortuna” va a la escuela, en una condición de hambre y escasez que “francamente avergüenza” (SAIP 1933h, 4).

Sobre la religión también se pronuncia la SAIP; los articulistas intervienen críticos en la nota *Los curas milagrientos* (SAIP 1933j, 4) donde aguzan “Pueblo: no hagáis caso de esas voces de parásitos. Ya sabéis cuanto ocultan las sotanas, bajo sus negras sombras”. También, el artículo *La acción social católica y el socialismo* (SAIP 1933f, 2-3) en tono analítico cuestiona que la “Acción Social Católica confía en la caridad cristiana para poder resolver los problemas sociales que atañen a los obreros en la época actual” pero “esperar solo en la caridad cristiana de los ricos, para arreglar los difíciles problemas sociales, es un absurdo”. Por su parte el artículo *La filantropía del Concejo Municipal en las fiestas octubrinas* (SAIP 1933k, 3) critica la contradicción del municipio al ejecutar actos de la filantropía para obreros que habían sido despedidos en su vejez por el mismo municipio. En estas dos últimas

referencias vemos ya una crítica a la noción de caridad y filantropía, enfrentada a lo que debieran ser acciones de justicia.

También se ha identificado críticas a la actividad minera de sociedades extranjeras, desde una perspectiva que hoy podríamos llamar antiextractivista, puesto que cuestiona que la concesión genere progreso para el país y denuncia la grave explotación de los obreros mineros en esta empresa (SAIP 1933d, 3).

Estos contenidos son indispensables para comprender las preocupaciones de un sector del movimiento obrero, que también fueron relevantes para otros actores como el estado, la iglesia católica o los partidos políticos. No obstante, la perspectiva socialista marcó una huella crítica en el abordaje de estos temas, lo que hizo del periódico un documento sumamente relevante puesto que el contexto en el que se produjo es de especial actividad para las organizaciones gremiales. En el periodo en el que se imprimió *El Proletario*, las sociedades artesanales y obreras, presionadas por la crisis económica, intervinieron en el campo de la política con la influencia de diferentes tendencias ideológicas, pero también como agentes del avance de las mismas tendencias. En este sentido, la SAIP representó al socialismo en el mundo artesanal, pero también fue fundamental para el impulso del partido en la vida política nacional.

En base al análisis de los contenidos de *El Proletario*, se puede concluir que el periódico marcó la toma de posición de la SAIP en la esfera pública y en el mundo obrero; la relación del gremio con el socialismo trajo consigo la profesionalización de su prensa, la diversificación de sus contenidos y le permitió transitar de un estilo descriptivo y poco interpretativo, a un modelo analítico. La existencia en Ecuador de otros periódicos socialistas anteriores y contemporáneos a *El Proletario* permite corroborar la afirmación de Debray quien indica que “el socialismo nació con la palabra imprenta escrita en la frente” (Debray 2007, 7).

3.3. El Pueblo

En 1941, la SAIP publicó *El Pueblo*. Lamentablemente solo se ha accedido a un ejemplar íntegro de este periódico: su primer número impreso el 10 de septiembre de 1941. En este año, el Ecuador se encontraba en medio de una coyuntura nacional de guerra activa con el Perú, que desembocó en la Firma del Tratado de Río Janeiro en 1942 y su principal consecuencia fue la entrega de alrededor de trece mil kilómetros cuadrados de territorio

amazónico al país vecino. En relación con este contexto, los contenidos de El Pueblo fueron fuertemente influidos por una reacción nacionalista al conflicto bélico que se combinó con denuncia social y campaña por el obrerismo. En esta clave, la SAIP redactó el primer número de El Pueblo a través de un lenguaje nacionalista que llamaba a la defensa de la patria y de sus intereses y calificaba despectivamente al Perú, como “el país más belicoso de la América” o el “instrumento de las doctrinas nazi-fascistas” (SAIP 1941e, 2).

Entre las circulares publicadas en este número existe una (SAIP 1941a, 3) que trata sobre el Código del Trabajo vigente desde 1938. En este documento, los dirigentes de la SAIP Carlos Suárez, presidente y Miguel Guzmán, secretario se posicionaron en defensa del Código y de los avances sociales que este supuso para los trabajadores. En otra circular (SAIP 1941b, 4) los mismos dirigentes se solidarizaron con Carlos Andrade Marín, entonces ministro de Previsión Social y Trabajo que había renunciado recientemente, por considerarle “garantía de los trabajadores” y debido a la “defensa de sus conquistas sociales”.

En cuanto al formato del periódico, El Pueblo es muy similar a El Proletario, tanto que el diseño de la portada solo varía en nombres y tipografías. El periódico tiene cuatro páginas, compuestas de cinco columnas, de las cuales ocasionalmente se unen dos para los artículos más sobresalientes. A este periódico regresa el contenido que informa sobre las actividades de la SAIP a través de la reproducción de correspondencia, que al menos en el primer número de El Pueblo ocupa una extensión significativa de casi dos páginas.

En general, la tónica del primer número de El Pueblo muestra una línea editorial nacionalista que no sorprende debido a al contexto social y discursivo en el que se desarrolla, pero si marca una diferencia con su antecesor que en varios artículos (SAIP 1933b, 1; 1933c, 2; 1933e, 3) montó una campaña antibelicista a partir de una perspectiva internacionalista del socialismo. En El Pueblo, el pensamiento de izquierda siguió presente a través de la defensa de los derechos de los trabajadores, pero la constante referencia a la identidad obrera opaca la anterior identidad política artesanal de la SAIP, de tal forma que poco se conoce sobre los gremios a través de El Pueblo.

4. La producción de una comunidad de lectores para el universo gremial

A finales del siglo XIX e inicios del XX sociedades de diversa índole imprimieron periódicos y consideraron a este gesto como una tarea fundamental de su existencia. Sábato (2008, 394) considera que este fenómeno se explica debido a que la “prensa fue, sobre todo, una pieza clave de los proyectos de modernización social y política” y una herramienta para la “difusión de la racionalidad y la cultura letrada”. Diversas fueron las metas de la prensa asociativa: desde la difusión de fines y actividades y la generación de simpatía hasta el reforzamiento de una identidad política, la creación de espacios de representación, la protección de intereses propios, la participación en la esfera pública y la producción de una *comunidad de lectores* (2008, 388-95).

En la producción impresa del mundo gremial se representaron todos estos objetivos, pero atrae especialmente la producción de una comunidad de lectores, puesto que sin ella ningún periódico hubiese sido sostenible, no solamente en términos financieros, sino como proyecto discursivo que acompañe a la creación de un sujeto político que participa en la esfera pública. Es decir que para los gremios productores de prensa no era suficiente con realizar la impresión, ya que un público imaginado no llegaría a leerles automáticamente, sino que era necesario crear su propio público, como una tarea de sus organizaciones, a través de los mismos periódicos y de sus estrategias de difusión.

La producción de una comunidad de lectores era una tarea propia del entorno de la época que privilegiaba a la cultura letrada y a la educación como camino de acceso a la misma. Por ello, en este apartado se revisará brevemente la relación entre cultura letrada y educación obrera. Y posteriormente se realizará el esbozo de un diagrama de los actores que intervinieron en la conformación de la comunidad de lectores de los periódicos de la SAIP.

4.1. Cultura letrada y educación obrera y artesana

Las organizaciones artesanas emergieron antes que la educación institucionalizada sea general, por ello parte de su trabajo se enfocó en la creación de “centros de formación para adultos” (Debray 2007, 13-14).⁴ En el siglo XIX, la enseñanza de ciertos oficios tenía lugar en los mismos talleres de artesanos, de tal forma que los maestros decidían cómo educar a sus

⁴ Para Debray el socialismo fue el que permitió que la noción de educación gremial se transformase en una visión integral de emancipación a través de la educación, que aún a pesar de su mística no dejaba de ser un “tributo de los partidos obreros al Estado burgués” (Debray 2007, 13-14).

aprendices y qué contenidos compartían con ellos (Bil 2016, 77), al menos hasta la institucionalización de la educación en artes y oficios, que después se conocería como educación técnica.

La educación como forma de “mejoramiento” de obreros y artesanos fue una preocupación permanente de las sociedades gremiales de entre siglos. Es importante considerar que en este largo periodo, el acceso a la cultura letrada era uno de los elementos necesarios para la consecución de un estatus ciudadano, en un mundo que todavía arrastraba las jerarquías del antiguo régimen. De tal forma que la educación por la que bregaban los gremios no se limitaba a la formación técnica; las sociedades obreras y artesanas demandaban el acceso a la cultura letrada y a la ciudadanía a través de ella. De esta manera se explica que en la vida gremial se haya enaltecido permanentemente la educación de sus individuos y se haya apostado por la creación de escuelas propias como caminos para la consecución de mejores condiciones individuales y colectivas.

Ni siquiera los proyectos políticos más radicales –relacionados con el obrerismo– escapaban de la amplia influencia de la cultura de las letras y la razón. Tanto conservadores, como liberales y socialistas apoyaron en el discurso y en la práctica la implementación de espacios de educación obrera. Esto es importante puesto que la educación, tanto como un criterio para la inclusión de recientes ciudadanos, lo era para la exclusión de quienes no poseían el don de la letra.

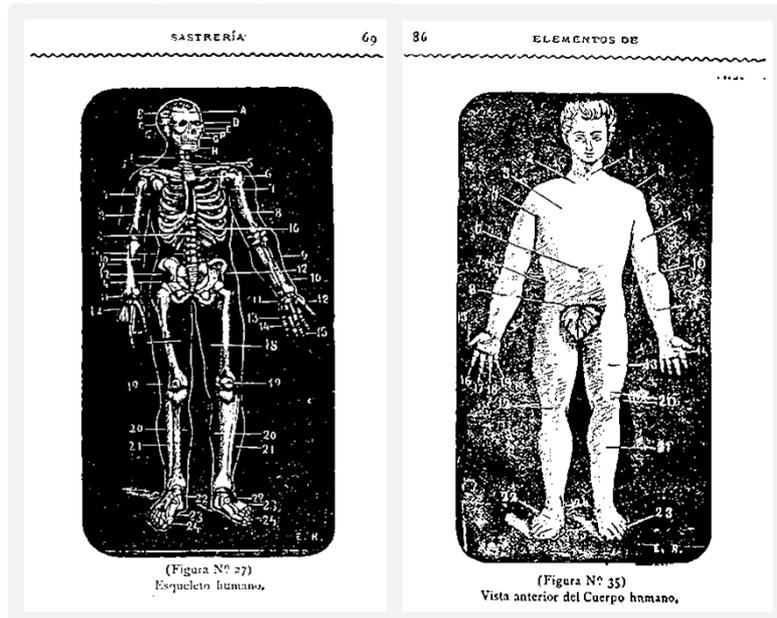
Los discursos gremiales casi siempre apuntaron a la creación de instancias de educación obrera y artesana, sin analizar si los artesanos se empleaban o no posteriormente, o si la educación artesana se había convertido en una condición de privilegio para quienes accedían a ella y de discrimen para quienes no.⁵ Coincide Debray quien indica que para los obreros de los siglos XIX y XX

⁵ Aunque uno de los artículos de *El Proletario*, firmados por el pseudónimo de Atusparia (1933, 4) cuestiona la eficacia de la educación en la consecución de una mejor calidad de vida para los artesanos y hace notar la necesidad de combinar la educación en oficios con el desarrollo de un aparato productivo que emplee a los recientes maestros. Este artículo es una excepción, puesto que los discursos que circulaban en la época no discutían la necesidad de la educación obrera y artesana.

(...) la aspiración de mayor importancia era sin duda la lucha contra la ignorancia, punto de convergencia para las fuerzas de la razón, pues también el socialismo obrero era hijo de la razón, espíritu dominante de la era de la grafósfera (Debray 2007, 7).

Incluso el obrerismo católico había realizado sendos programas de educación en artes y oficios que no se limitaban a la transmisión de las habilidades necesarias de los trabajos, sino que desde una perspectiva integral, cercana a su propio modelo civilizatorio, incluían amplios cursos de lo que llamaron “Enseñanza de Adorno”, que suponía la educación en historia del arte, deberes y urbanidad, música y gimnasia (s/a 1896, 96).

Imagen 3.7. Páginas 69 y 86 de Elementos de Sastrería teórico-práctica



Fuente: Chiriboga Alvear 1896, 69-86.

Como señala Kingman (2008, 246) “la idea de ilustración del artesano” suponía que su educación también “le permitía incorporar ‘principios científicos’ [...] a la práctica del oficio”. Esto se corrobora en el sobresaliente libro *Elementos de Sastrería teórico-práctica* de Manuel Chiriboga Alvear (1896); un material destinado a la formación de sastres que fue premiado en la Exposición Universal de Chicago de 1893. Su tercer capítulo intitolado “Nociones de anatomía aplicadas al arte de sastrería” muestra una amplia revisión de los principios anatómicos más relevantes para la práctica de la sastrería, donde además se incluyen ilustraciones (imagen 3.7) de un especial valor pedagógico y artístico (Chiriboga Alvear 1896, 63-88).

Además de principios científicos, la educación obrera también incluía criterios que familiarizaron a los artesanos con otras áreas de la vida social, entre ellas la política. De modo que en sus espacios organizativos se pudieron haber constituido esferas públicas alternativas (Kingman Garcés 2008, 246). Esto se expresaba en las conferencias que se dictaban para agremiados y familiares en la sede social de la SAIP. También se ha conocido que cierta “literatura pedagógica” honraba la condición trabajadora de la vida artesana en comparación con la “falsa nobleza basada en títulos” (Kingman Garcés 2008, 246).

Para concluir, se puede indicar que la educación obrera tuvo una fuerte relación con la cultura letrada, puesto que buscaba brindar alfabetización a sus participantes y presentarles un universo cultural moderno. La educación obrera tenía como base la transmisión de los procedimientos propios para la ejecución de cada oficio, pero estaba fuertemente influida por un pensamiento moderno que incorporó los principios científicos contemporáneos, la educación artística y la educación cívica. Su difusión a través de la cultura impresa logró que los artesanos de entre siglos llegaran a sentir como propio este universo cultural moderno.

4.2. Un esbozo de la comunidad de lectores de la SAIP

La construcción de una comunidad de lectores era una tarea fundamental para cualquier periódico que desease sostener un nivel de participación en la vida pública de las sociedades latinoamericanas de entre siglos, puesto que permitía el sostenimiento económico de los proyectos, pero también ampliaba su incidencia e importancia a nivel público.

Lamentablemente la lectura es una actividad que raramente deja una marca documental, por lo que en esta sección solo se propone una figuración de los actores que pudieron haber formado parte de la comunidad de lectores de la SAIP, a partir de las reflexiones de Sábato y González y de las pocas pistas documentales que dejaron los lectores de la SAIP en sus propios periódicos.

Como indica Sábato (2008, 395), para generar una comunidad de lectores, los periódicos apostaban por el reforzamiento de “una identidad política previa” o en su defecto por la creación de una. De tal forma que la incidencia que el periódico podía tener rebasaba los límites del papel y la tinta, al atravesar la condición de sus lectores y generar en ellos lazos de pertenencia. Esto a su vez podía significar su movilización “bajo la figura colectiva del público” (2008, 397). A partir de esta primera descripción de los periódicos de entre siglos, es posible deducir que un sector importante de la comunidad de lectores de la SAIP estaba

formado por parte de sus propios socios, quienes probablemente eran los lectores más asiduos y comprometidos con la difusión de estos materiales. Es factible que su simpatía haya funcionado como un factor de multiplicación de sus lectores.

Si se busca caracterizar a este grupo es importante tomar en cuenta que en general las sociedades de esta época estaban formadas por varones urbanos de ingresos medios; si bien existían excepciones de organizaciones rurales, conformadas por mujeres o trabajadores en difíciles condiciones de vida, la mayoría de estas sociedades tenían como miembro al individuo promedio antes descrito (Sábato 2008, 391).

Estos lectores pueden considerarse reproductores de la incidencia de los periódicos, en primer lugar porque las sociedades tendían a agrupar a los artesanos y a sus familiares en diversas actividades educativas, culturales o recreativas, de tal forma que los familiares directos de los socios también participaban de la actividad gremial. Y en segundo lugar porque la lectura en esta época no era una actividad individual, especialmente cuando se trataba de periódicos.

Indica Sábato (2008, 393) que

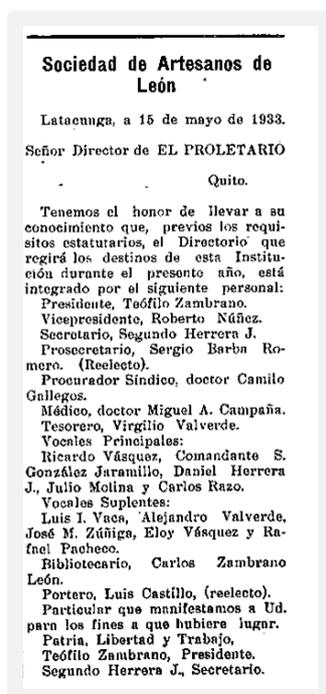
(...) en cafés y en sociedades de lectura se generaban sesiones de discusión de los artículos de la prensa, mientras que algo semejante ocurría en las pulperías y en las chicherías, o aun en la calle, donde no fallaba quien leyera en voz alta para beneficio de la mayoría analfabeta (Sábato 2008, 393).

Si sumamos a esto el entusiasmo propio de los impresores de los periódicos, se tiene al menos tres elementos que podrían haber colocado a los socios de la SAIP como lectores principales de sus periódicos, pero además como reproductores de su incidencia. Ahora bien, como indica González (2008, párr. 31), la totalidad de los miembros de “formas asociativas” no necesariamente respondían de manera automática a las dirigencias de estas organizaciones. En este sentido, solo una parte de los socios de la SAIP –seguramente el sector más activo de agremiados– debió haber formado parte de la comunidad de lectores de los periódicos gremiales. Aunque muchos socios se acercaban a los gremios de manera voluntaria, la

iniciativa para conformar estos espacios surgía de grupos más reducidos a los que se reconocía un “liderazgo cívico” al activar a las organizaciones gremiales (Sábato 2008, 398).⁶

Otras sociedades de artesanos y obreros, principalmente de la sierra, también leían y utilizaban los periódicos de la SAIP como medios de comunicación y se identificaban con el periódico, lo suficiente como para solicitar la publicación de sus noticias en este medio. Por ejemplo, la Sociedad de Artesanos de León, en 1933, envió a la redacción de El Proletario una carta (imagen 3.8) informándoles de su nueva directiva, que finalmente fue publicada en el periódico (SAIP 1933g, 3).

Imagen 3.8. Extracto del N°9 de El Proletario



Fuente: SAIP, 1933g, 3.

Esto permite suponer que otras sociedades informaban sobre su vida organizativa a una comunidad gremial más amplia que su asociación y que el periódico se consideraba como un medio efectivo para llegar a esa comunidad. Las publicaciones de este tipo también se registraron en El Artesano y en El Pueblo, por lo que podría señalarse que su impresión no es

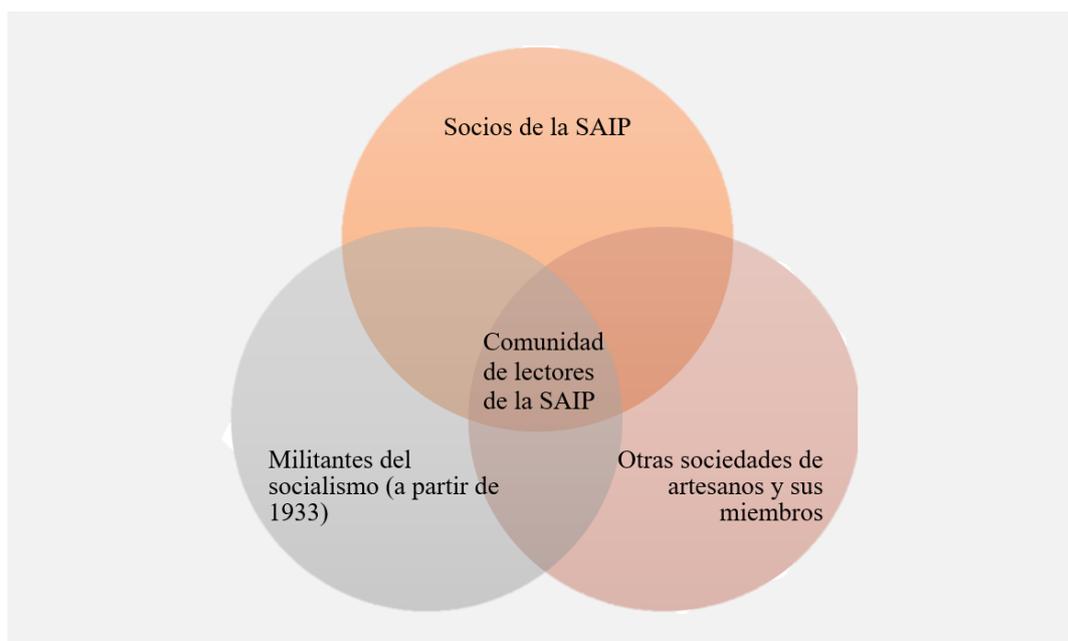
⁶ Por lo general, los individuos más activos eran quienes ocupaban espacios dirigenciales, debido a que los socios reconocían en ellos algunas características que les hacían más idóneos para estos cargos. Entre estas aptitudes se encontraban ciertas “destrezas intelectuales” necesarias para dirigirse a un público, presidir reuniones y principalmente para “moverse con cierta soltura en la vida pública” (Sábato 2008, 398).

una excepción. Los artesanos pertenecientes a otras sociedades se reconocieron como lectores de los periódicos de la SAIP después de la publicación de sus primeros números y al asimilar el crecimiento de la organización también vieron en ella a un participante de la esfera pública.

Finalmente, desde el lanzamiento de El Proletario, en 1933, puede leerse una inclinación hacia el socialismo, correspondiente con la nueva línea política de la SAIP, que desde los últimos años de la década del veinte se había emparentado con la fundación del Partido Socialista. Por ello, se puede imaginar como lector de la SAIP a un sector de la militancia socialista debido al tono de los artículos y a sus contenidos, pero principalmente por su alianza política.

Se ha identificado también a unos lectores que funcionan más como revisores antes que como miembros de la comunidad de lectores; principalmente son las instancias gubernamentales de policía y ministerios relativos al trabajo, que en algunas ocasiones persiguen la censura y que en otros momentos les reconocen a través de comunicaciones oficiales. Aunque no forman parte de la comunidad de lectores puesto que no se identifican con los discursos expuestos en el periódico, ni con las actividades políticas de la SAIP, es importante su presencia puesto que se devela su lectura en coyunturas específicas.

Gráfico 3.9. Diagrama de la Comunidad de lectores de la SAIP



Fuente: SAIP, 1892, 1933 y 1941.

Para concluir, se puede señalar que la comunidad de lectores de la SAIP (gráfico 3.9) pudo haber tenido al menos tres elementos: un sector políticamente activo de los socios del mismo gremio, una porción de otras sociedades de artesanos y sus miembros y finalmente un sector de la militancia socialista a partir de 1933. Una parte del gobierno expresada a veces en las instancias de policía y otras en las instituciones relativas al trabajo leían el periódico sin formar parte de la comunidad ni generar lazos de pertenencia. Esta comunidad de lectores se pudo haber identificado en torno a la cultura en común que proponían los proyectos editoriales de la SAIP y que exaltaban la condición honrada y trabajadora del artesano, que se fue transformando y politizando con los años, pero que siempre buscó el posicionamiento del artesano como un sujeto fundamental en la vida pública de la sociedad.

5. Conclusiones del capítulo

Como se ha visto en este capítulo para que la cultura impresa gremial tuviese un asidero en la ciudad de Quito entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, fueron necesarios al menos cuatro elementos: la imprenta asentada con una cierta normalidad en la ciudad de Quito; los tipógrafos como agentes y mediadores entre la cultura impresa y el mundo gremial; unas ideas o contenidos a las que referirse a través de los periódicos gremiales y finalmente una comunidad de lectores generada al calor de la misma producción de impresos.

En cuanto al primer elemento, es decir la imprenta, se ha repasado su llegada a la ciudad, en 1760. La gestión jesuita que tuvo para su llegada fue un elemento común a otras ciudades de la región; el grupo religioso administró la prensa de manera privada y restringió su uso a la impresión de folletos y cuadernillos de contenido católico. El acceso civil a esta máquina fue paulatino e hizo falta que la imprenta fuese vendida para que produjera un primer periódico en 1792, tres décadas más tarde de su llegada. Hacia el siglo XIX, su comercio y uso se fue liberalizando y ya en la república, los talleres tipográficos se multiplicaron y para las últimas décadas del siglo la enseñanza del oficio se institucionalizó y popularizó.

En estas instituciones, es decir los talleres tipográficos y las Escuelas de Artes y Oficios, los artesanos de la imprenta –los tipógrafos– fueron sujetos centrales. Se constituyeron como agentes culturales para las organizaciones gremiales y posteriormente para el movimiento obrero, al intervenir en la sociedad, a través de la política gremial y la producción de impresos. También fueron mediadores entre el movimiento obrero y los diferentes paradigmas culturales según la época en la que se desarrollaron: hacia el final del siglo XIX e inicios

del XX con la cultura de la ciudad letrada y en las siguientes décadas del XX con una cultura más moderna cercana a las expresiones políticas de la izquierda local.

Al analizar los periódicos gremiales se ha observado que estos paradigmas culturales calaron fuertemente en la producción del contenido de prensa y que los periódicos estudiados representan en parte los momentos políticos de la SAIP. De tal forma, El Artesano de 1892 cumplió el rol de colocar en la esfera pública a la organización gremial como un sujeto capaz de participar en ella. El Proletario de 1933 a través de sus contenidos explicitó la reciente relación política de la Artística con el socialismo local y situó a al artesano a la izquierda del variopinto político. Finalmente, El Pueblo de 1941, aunque de izquierda, desplazó la identidad artesana de los contenidos impresos en línea con la reciente hegemonía del obrerismo industrial; además propuso un discurso nacionalista como reacción al conflicto bélico peruano-ecuatoriano activo en ese año.

Finalmente, los lectores de estos periódicos, aunque son diversos debido a sus distintos momentos de producción de estos, también son grupos que permanecen alrededor de los impresos, debido a su relación con la SAIP. El principal sector que leyó y se identificó con los contenidos de estos periódicos fue porción de los agremiados. Con el tiempo y el prestigio de la SAIP, llegaron otros gremios y parte de sus socios. Finalmente, a partir de 1933, ciertos militantes del socialismo, en tanto colaboradores, se incluyeron en la comunidad de lectores de la SAIP. Vale hacer una mención a la educación obrera y artesana que posibilitó la disposición de los artesanos y de sus allegados para consumir contenidos culturales impresos debido a que su centro fue la cultura letrada, como mecanismo de acceso a la ciudadanía.

Capítulo 4

Visualidad en los periódicos gremiales El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941)

En los capítulos anteriores se revisó la historia de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP), se contextualizó su cultura impresa gremial en el marco de la emergencia de las esferas públicas en Ecuador y América Latina y se presentaron los elementos que hicieron posible la existencia de los impresos gremiales de la SAIP. Este capítulo final pretende analizar la visualidad de los periódicos de la Artística, cerrando así las inquietudes planteadas en esta tesis.

Para entender la visualidad de los impresos gremiales se parte de dos objetivos fundamentales. Se busca conocer qué elementos la componen en los periódicos de la SAIP, El Artesano (1892), El Proletario (1933) y El Pueblo (1941); y analizar sus transformaciones, sus influencias y su contexto, a partir de una perspectiva cultural e histórica. En función de estas metas, este título se organiza en tres partes: un apartado que contextualizará la gráfica de producción impresa gremial; un análisis visual de los periódicos y una caracterización de la estética creada en la imprenta de entre siglos.

El concepto de visualidad es una propuesta central en los estudios culturales y ha permitido que la forma en la que se ven los objetos sea contextualizada en los marcos de la cultura, la sociedad y la historia. Si bien el enfoque de los estudios visuales es reciente, el estudio histórico de la visualidad no es nuevo; por ejemplo, la historia del arte ha estudiado desde hace mucho tiempo la visualidad de diversas manifestaciones artísticas. De ahí que sea posible analizar otros objetos de estudio de la historia a partir de los conceptos de los estudios visuales, tomando en cuenta la centralidad de la visión en su constitución como materiales de interés histórico.

La visualidad y la cultura visual son conceptos que entienden la mirada y el acto de ver como prácticas construidas socialmente, donde juega un papel fundamental el contexto visual (Mitchell 2019, 20). Si la forma en la que se observa está constituida socialmente es consistente pensar que la mirada también está influida por factores históricos. En este sentido estudiar la cultura visual o las visualidades con un enfoque histórico es, más que posible, imperativo.

Ahora bien, la pregunta que motiva este apartado cuestiona la relevancia de la visualidad producida por los gremios de entre siglos, especialmente debido a que la producción impresa gremial que se estudia en esta tesis carece de imágenes en el sentido tradicional, es decir *imágenes visuales* como dibujos, pinturas, grabados o fotografías. Para W. J. T. Mitchell (2019, 53) existen diferentes interacciones entre textos e imágenes que suelen atraer los intereses de “la semiótica y la estética”, a estos objetos que suelen manifestarse como “obras o conceptos” Mitchell (2019, 45) los llama *imagentexto*. Los textos analizados desde su dimensión tipográfica son manifestaciones literales de este concepto puesto que son a la vez imágenes y textos que pueden ser interpretados en esas dos condiciones.

Tomando en cuenta los elementos antes planteados se han considerado dos razones centrales que justifican el trabajo del análisis de la visualidad gremial. En primer lugar, los materiales históricos que los gremios artesanales y los mismos artesanos han legado al presente se perciben a través de la visión. La forma en la que la historia puede estudiar a los artesanos es a través de objetos observables como fotografías, documentos impresos, discursos transcritos, cuadros y otros formatos visuales. De tal forma que estos materiales históricos provenientes de los gremios de artesanos son susceptibles de análisis visuales en el presente.

En segundo lugar, la cultura letrada que fue constitutiva de la identidad artesana y gremial tiene un fuerte componente visual que es la letra expresada en tipos de imprenta. Como se ha revisado anteriormente, los artesanos estaban familiarizados con el consumo de materiales escritos e impresos, antes que con el consumo de imágenes, puesto que los principios de la cultura letrada, paradigma al que se adscribían los agremiados, fueron centrales en la constitución de estos individuos en sujetos políticos.

En base a estos argumentos un estudio visual sobre materiales textuales entendidos como *imagentexto* es viable, puesto que desde esta perspectiva de análisis es posible estudiar todo aquello que se perciba a través de la visión. Mucho más si se trata de la letra impresa que es un objeto ya abordado por la historia del arte y los estudios visuales.

1. Contexto visual de la cultura impresa gremial de la SAIP: otros impresos en América Latina y Ecuador

Los periódicos y revistas de entresiglos han sido materiales frecuentes de estudio en América Latina, en especial en los países de tradición editorial, como Argentina y México.

Recientemente se ha llamado al estudio no solo de sus contenidos, sino a su rol como “formas privilegiadas de organización o intervención colectiva” donde atraen “sus retóricas, estrategias de enunciación y políticas tipográficas” (Delgado 2014, 20). Además, tanto para Goldman (2008) como para Sábato (2008), el desarrollo de la prensa permitió que en el contexto latinoamericano se cree una idea de la condición pública de la información y de la opinión en torno a política, ciencia, cultura y arte. Por ello, el surgimiento de la cultura impresa se relaciona directamente con el surgimiento de las asociaciones y gremios (Sábato 2008, 388).

En Argentina, el primer periódico gremial, El Proletario, se imprimió en 1858 y fue elaborado por artesanos y trabajadores afro-argentinos. Hacia 1878 se imprimió La Broma (imagen 4.1), periódico que anima la huelga que realizan los obreros gráficos y tipógrafos del puerto en ese mismo año; se considera que esta fue la primera huelga en el país del Cono Sur, que además recibió la solidaridad internacional de los obreros uruguayos (Echeverre 2016).

Imagen 4.1. Portada del periódico La Broma en su edición del 21 de marzo de 1880



Fuente: Echeverre, 2016.

Imagen 4.2. Portada del periódico La Voz de la Mujer, del 15 de mayo de 1896



Fuente: Echeverre, 2016.

Para finales de 1896, Echeverre (2016) registra la edición de al menos doscientos veinticinco periódicos argentinos, entre ellos los periódicos gremiales “El Rebelde, La Protesta Humana, Rojo y Negro, Ni Dios ni Amo, La Verdad, La Revolución Social, El Oprimido, La Idea Libre, El Descamisado, La Protesta, El Perseguido, La Vanguardia, La Voz de la Mujer (imagen 4.2), La Montaña y El Obrero”, todos relacionados con la lucha social e influidos por la cultura anarquista y socialista.

Como en el caso de los periódicos de la SAIP, no siempre fue lo más importante la imagen, sino que se recurrió con frecuencia a la letra y a la diagramación. Sin embargo, para la primera mitad del siglo XX, se experimentó mucho más con la imagen y las técnicas propias de la impresión. El Obrero del Puerto (imagen 4.3), Bandera Roja (imagen 4.4) y La Vanguardia (del Partido Socialista) son ejemplos de esta experimentación.

Imagen 4.3. Portada del periódico El Obrero del Puerto



Fuente: Echeverre, 2016.

Imagen 4.4. Portada del periódico Bandera Roja



Fuente: Echeverre, 2016.

En Ecuador hay varios ejemplos de la impresión de izquierdas. Uno de ellos es el periódico La Antorcha (imagen 4.5) que fue un medio de difusión creado en 1924, cuya circulación se restringió a Quito. En sus páginas se “advertía la importancia de construir una nueva alternativa partidaria identificada con el socialismo” (H. González 2015, 57). Dicho semanario se constituyó “con jóvenes universitarios, intelectuales de clase media, [...] profesionales cercanos o simpatizantes con la ideología socialista” (H. González 2015, 73), es

decir una suerte de letrados urbanos. Además, mantuvo una relación con distintas organizaciones obreras de la capital y del puerto principal. González (2015, 66) señala que “la prioridad de La Antorcha sería ganarse la conciencia de las masas obreras” en función de la construcción del socialismo en el Ecuador.

Imagen 4.5. Portada del N°1 de La Antorcha



Fuente: H. González, 2016.

A nivel gremial, la Sociedad de Tipógrafos de Auxilios Mutuos, creada en 1884, publicó “varios periódicos antes de poder establecer un órgano definitivo de información” al que llamó El Obrero (Milk 1997, 41). También la Sociedad Cosmopolita de Cacahueros Tomás Briones sacó a la luz El Cacahuero, en 1915 (imagen 4.6) (Ycaza 1983, 64).

Imagen 4.6. Portada del N° 4 de El Cacahuero



Fuente: Pazmiño, 2018.

Los estilos de estos periódicos ecuatorianos son muy similares a los periódicos de la SAIP; generalmente llamados a sí mismos órganos de difusión, cuando están elaborados en el seno de una sociedad u organización. Un periódico que llama la atención por su visualidad es El Obrero Gráfico (imagen 4.7) de la Unión Gráfica de Guayaquil, debido a los grabados que presenta en su título. No solo que hay una intención de volver visual su nombre, a través de una tipografía fuerte y llamativa, sino que la mayor parte del título está compuesta por tres ilustraciones. La primera y la tercera representan dos talleres de prensa en los que trabajan obreros gráficos; los dos cuadros indican su identidad en torno al trabajo, a través de las imágenes de su oficio y del sitio en el que se desenvuelve. En el centro, el segundo cuadro

muestra un brazo que sostiene una balanza, que generalmente suele representar la justicia, y a la vez empuña una cuchilla, lo que podría ser una señal de fuerza, en el horizonte se divisa a un sol brillante; el lema que forma parte del cuadro dice “SOLIDARIDAD Y FUERZA”. Este material interesa por la importancia que los productores de este impreso dieron a la identidad en términos visuales, y porque la identidad está representada de tal forma que habla directamente de su trabajo.

Imagen 4.7. Portada del N°5 de El Obrero Gráfico



Fuente: Pazmiño, 2018.

En resumen, en todos los impresos mencionados se observa un trabajo de autorrepresentación, es decir de elaboración de representaciones de su identidad, a través de imágenes, textos y silencios que, tal como lo entiende Slater (1995, 139), permanecen a largo plazo y significan más allá de su presente.

La autorrepresentación tiene lugar en elementos como la elección de un nombre, la definición del rol del impreso –sea como órgano, semanario o directamente como periódico–, la dirección de una política editorial –línea de contenidos y posiciones– y una política gráfica –elección de tipografías o la construcción de imágenes–. Los periódicos de la SAIP guardan distancias con los estilos más llamativos, no obstante, la diagramación, la tipografía, la organización de las hojas son elementos plenamente compartidos con los impresos gremiales presentados.

2. Análisis visual de los elementos de impresión de los periódicos de la SAIP

La tipografía, en su condición de imagentexto, tiene una dimensión visual que puede ser analizada a partir de criterios formales. En este sentido, los tipos no expresan solamente contenidos, sino que son parte de un proyecto de cultura impresa dotado de una estética particular, cercana a las expresiones gráficas de cada época en la que los artesanos organizados producen materiales impresos. Por ello, en este apartado, se presentarán los resultados del análisis visual de los elementos impresos que componen los periódicos de la SAIP. Este ejercicio no debe ser entendido como una descontextualización de los elementos gráficos de los impresos gremiales, sino como un análisis que brinda una base material a la información que se ha propuesto y analizado en los capítulos anteriores y en los siguientes subtítulos del presente.

Los resultados del análisis visual se presentan organizados en matrices, en los anexos 1, 2 y 3. En estos recuadros se encontrará información que identifica a los ejemplares analizados a través de su fecha, manejo del color o la imprenta de origen. Los criterios que se ha utilizado para el análisis son diagramación, repertorio tipográfico y manejo de las imágenes visuales. Para una descripción más detallada de la diagramación se ha medido la caja de texto, se han contado las columnas y se ha verificado la presencia de artículos organizados en bloques. El análisis del repertorio tipográfico ha procedido con un criterio de ubicación en el impreso, de tal forma que se ha identificado y descrito muestras tipográficas del cabezal de impresión, de los créditos, de los títulos, del cuerpo del texto y de las orlas y líneas divisorias. Finalmente se ha verificado la minúscula presencia de imágenes visuales lo que se tratará en el punto correspondiente.

A continuación, se presentan y comparan los resultados de los tres periódicos de la SAIP, en base a los criterios expuestos. De El Artesano se ha analizado su primer número, publicado el 19 de marzo de 1892. De El Proletario se ha encontrado tres modelos distintos: uno del 11 de marzo de 1933 (A), otro del 28 de mayo de 1933 (B) y uno más del 12 de agosto de 1933 (C). Finalmente, de El Pueblo se ha examinado el periódico del 10 de septiembre de 1941. Todos estos ejemplares han sido consultados en el Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, en formatos digitales.

Aunque el estudio del color suele ser un elemento importante en el análisis visual, no se ha propuesto un examen específico en este subtítulo debido a la uniformidad de su manejo en los especímenes analizados. Aun así, cabe indicar que los ejemplares estudiados han sido impresos en blanco y negro, lo que no se debe a carencias de tipo técnico puesto que otras producciones realizadas por los artesanos de la época presentan un manejo del color más elaborado. Probablemente la impresión en blanco y negro se deba a una manera de abaratar los costos de producción de los periódicos, lo que significaría al menos el retorno de la inversión realizada. Y vale tener en cuenta que en el estilo editorial periodístico de las épocas que analizamos fue frecuente el uso de un solo tono negro para la realización de impresos.

2.1. Diagramación

La diagramación es la ubicación de los contenidos escritos y visuales en las páginas de un impreso. Los periódicos de la SAIP siguen el modelo de diagramación de los periódicos de entre siglos que consistió en la impresión a dos caras de una sábana (hoja de gran tamaño) que al plegarse por la mitad daba como resultado cuatro páginas, brindando un formato más pequeño, parecido al tabloide contemporáneo.

Las páginas de El Artesano se organizan en dos columnas separadas por un corondel.¹ El Proletario, en sus tres modelos se organiza en cuatro columnas y bloques de texto que irrumpen en la continuidad de esas columnas. Los medianiles de los modelos A y B están ocupados por líneas divisorias, mientras que el modelo C, no utiliza corondeles. Finalmente, El Pueblo se organiza en 5 columnas de igual medida, de las cuales dos se juntan ocasionalmente para brindar 4 columnas de distinto tamaño; el espacio que las separa también está ocupado por corondeles. Todos los ejemplares analizados utilizan líneas horizontales para separar un artículo de otro, o de un título.

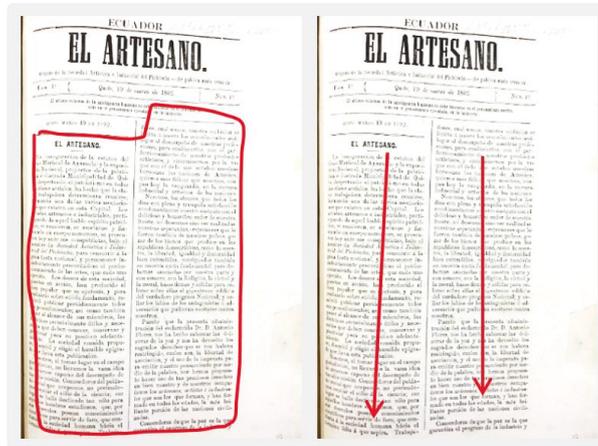
Debido a la existencia de columnas y bloques de texto, la mancha tipográfica² no es homogénea en ninguno de los ejemplares analizados y frecuentemente se identifican espacios en blanco dentro de los bloques de texto. La caja de texto, tal como una superficie, se mide a través de los caracteres a lo ancho y a través de líneas a lo largo. La caja de texto de El Artesano tiene 75 caracteres x 65 líneas. En el caso de El Proletario, los tres modelos tienen

¹ Línea que se coloca en el medianil y separa dos columnas.

² Área que ocupa el texto en la página.

diferentes medidas, el modelo A tiene 130 caracteres x 92 líneas; el modelo B, 148 caracteres x 108 líneas y el modelo C, 127 caracteres x 91 líneas.

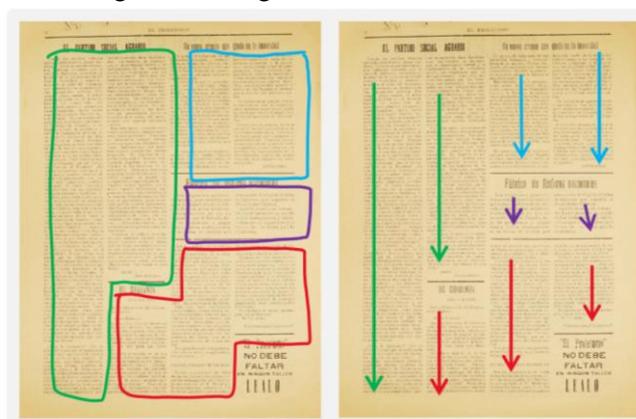
Imagen 4.8. Diagramación de El Artesano



Fuente: SAIP, 1892c, 1.

La diagramación tiene diferentes resultados en la forma en la que se consume el contenido de los periódicos analizados. Por ejemplo, la medida de la caja de texto indica que El Artesano (imagen 4.8) poseía un formato más pequeño y manejable, en comparación con los otros dos periódicos. Su organización en dos columnas supone una lectura continua que empieza al principio de la primera columna y finaliza con el cierre de la segunda columna. También muestra que su composición estaba inspirada en los impresos católicos que generalmente se maquetaban en dos columnas; seguramente este formato resultó más familiar para la comunidad de lectores que estaba acostumbrada al consumo de los materiales religiosos.

Imagen 4.9. Diagramación de El Proletario

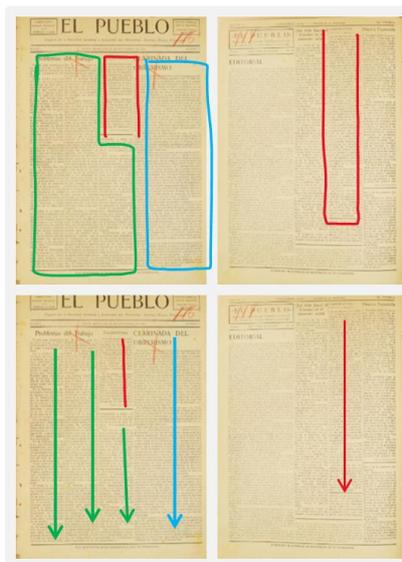


Fuente: SAIP, 1933i, 2.

Por su parte, El Proletario (imagen 4.9) que ya tiene cuatro columnas propone una organización a través de bloques de texto, lo aligera la lectura ya que compacta los contenidos de tal forma que el movimiento ocular que realiza el lector es más corto. Este cambio se debe también al uso de una hoja más grande que plantea la necesidad de estrategias editoriales que permitan concentrar la atención del lector en contenidos específicos.

El Pueblo (imagen 4.10) es un periódico diferente a los anteriores: se lee en el orden de las columnas, aunque también existen bloques de texto. Además, algunos artículos se dividen de tal forma que se ubican en dos hojas, generalmente la primera está en la portada del periódico. Este fenómeno puede tomarse como la manifestación de una maquetación no planificada y desordenada o bien puede considerarse una estrategia para la presentación de la mayor cantidad de contenidos relevantes en la portada del periódico y de esa manera comprometer la atención de los lectores con una mayor cantidad de contenido.

Imagen 4.10. Diagramación de El Pueblo



Fuente: SAIP, 1941d, 1-2.

La desventaja de esta técnica es que dificulta la lectura de los artículos debido, a la fragmentación del contenido y en algunos casos se evidencia que sí existió falta de planificación en la producción de contenidos. En todo caso, es una estrategia que ya se usaba en los periódicos comerciales de la época y que indica una cierta modernización de la diagramación de producción artesanal.

2.2. Repertorio tipográfico

La elección de la tipografía es una decisión trascendental en la realización de materiales impresos puesto que afecta su legibilidad, pero además porque es capaz de dotar de estética e identidad a un documento escrito. Como indica Marina Garone (2010b, 9) la tipografía también es “un hecho cultural” que se relaciona con la lengua, que tiene valor y además es un producto. Si bien este apartado se concentra en el valor visual de los impresos gremiales, es prudente recordar que la tipografía, en tanto expresión material de la cultura tiene un valor patrimonial y su estudio permite la historización de la cultura visual local y regional, en su dimensión textual.

2.2.1. El Artesano

El ejemplar analizado fue publicado el 19 de marzo de 1892, con la firma de la Imprenta de Sanz. Se ha identificado al menos siete fuentes tipográficas utilizadas en este periódico, cuya elaboración parece ser industrial debido al detalle de sus rasgos. El resto de los números de este periódico posee el mismo repertorio tipográfico. En el cabezal de la publicación (imagen 4.11 A) se ha utilizado una tipografía de familia romana, subtipo moderna, es decir que posee remates rectos y que existe contraste en el grosor de sus trazos. Coincide con la tipografía *Pall Mall RR Bold*, que es una fuente contemporánea, por lo que es posible que esta tipografía haya sido desarrollada en la misma imprenta de Sanz.

Imagen 4.11. Repertorio tipográfico de El Artesano



Fuente: SAIP, 1892c.

En los créditos del periódico (imagen 4.11 B) se ha utilizado una tipografía de familia romana y de subtipo antigua, debido a su remate triangular y al diferente espesor del trazo de la letra. La fuente contemporánea más cercana a este tipo es *HWT Aetna* condensada.

Existen tres tipografías utilizadas en los títulos de El Artesano. La primera es una fuente conocida como Toscana (imagen 4.11 C), que actualmente se conoce como *Tuscan italian* y pertenece a la familia de fuentes decorativas, y es de subtipo de fantasía, de estilo toscano, su origen remonta a inicios del siglo XIX. La segunda tipografía para títulos es de familia romana y de subtipo antigua (imagen 4.11 D). La fuente contemporánea más cercana es *Archive Antiqua* condensada. La tercera tipografía utilizada en los títulos de El Artesano es de la familia de fuentes rotuladas, de subtipo gótica (imagen 4.11 E), en el ejemplar está utilizada una sola vez en una nota dedicada a José Vásconez, presidente de la SAIP, por su cumpleaños.

La tipografía utilizada para el cuerpo de los artículos (imagen 4.11 F) es de familia romana y subtipo antigua y se caracteriza por su legibilidad; la tipografía contemporánea más cercana es *Slab American*. De manera excepcional se utilizó en este número otra tipografía (imagen 4.11 G) de familia decorativa y subtipo de fantasía en el cuerpo de la nota dedicada a José Vásconez, las fuentes contemporáneas *Federall* y *Money* se han inspirado en este espécimen que es famoso debido a su uso en el billete de un dólar estadounidense.

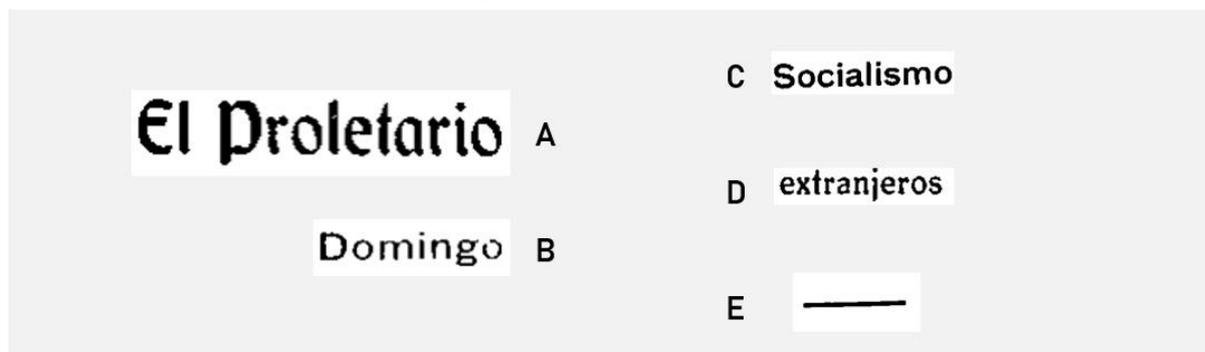
Finalmente, también se han analizado dos tipos de líneas divisorias, la primera (imagen 4.11 H) es una línea sencilla doble que ocupa el ancho de una columna y separa un artículo de otro. La segunda (imagen 4.11 I) es una línea de pie de título, ornamentada con cinco puntos: de los cuales tres son romboides y dos círculos.

2.2.2. El Proletario (A)

De El Proletario se ha examinado tres ejemplares debido a que hay tres modelos de diagramación distintos, cada uno realizado en distintas imprentas, pero con el mismo equipo y línea editorial. El ejemplar que se presentará enseguida fue publicado el 11 de marzo de 1933, por la Editorial Gutenberg. En él se ha registrado cuatro fuentes tipográficas y una línea.

El cabezal de impresión (imagen 4.12 A) sobresale debido a su tipografía, *Gótica redonda* o *Rotunda* que pertenece a la familia de fuentes rotuladas, con un subtipo mixto de elaboración caligráfica y rasgos góticos. Su origen se remonta al siglo XII.

Imagen 4.12. Repertorio tipográfico de El Proletario (A)



Fuente: SAIP, 1933i.

En los créditos (imagen 4.12 B) se utiliza una tipografía de familia de palo seco, es decir que no tiene remates, de subtipo grotesca, debido al grosor del trazo. Debido a la calidad del archivo digital que contiene la muestra no ha sido posible identificar el nombre de la tipografía. En los títulos (imagen 4.12 C) se utiliza solamente una tipografía de la familia de palo seco y subtipo grotesca conocida como *Clobber grotesk*. Por la repetición de tipos de palo seco se puede interpretar una intención por volver legible y uniforme al ejemplar.

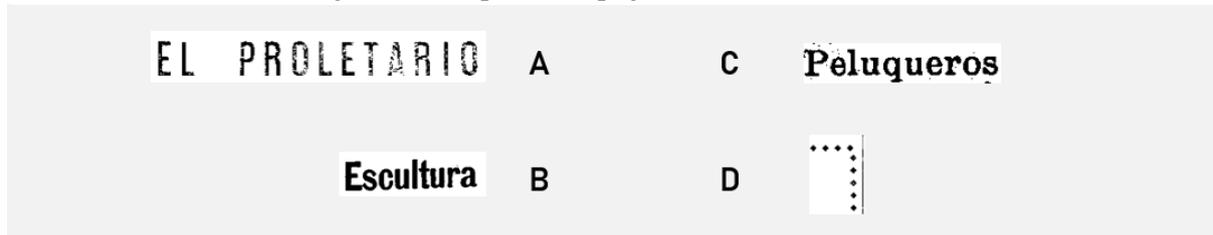
En el cuerpo (imagen 4.12 D) la tipografía utilizada es *Oxonia roman*, de familia romana y subtipo de transición, es decir que conserva algunos rasgos de los tipos *antigua* pero que también ha incorporado rasgos modernos. En el periódico también se usa en cursiva, al parecer como una estrategia para diferenciar un artículo de otro. Finalmente se ha identificado un tipo de corondel (imagen 4.12 E) sencillo impreso en negritas que se usa para separación entre artículos o títulos.

2.2.3. El Proletario (B)

El segundo modelo de El Proletario se publicó por primera vez el 28 de mayo de 1933, con la firma de Tipografía, litografía e imprenta Fernández. Se registran cuatro tipografías en la elaboración de este número. El cabezal de la impresión (imagen 4.13 A) se ha realizado con una fuente de familia de palo seco, y subtipo lineal, es decir que su grosor es uniforme y sus trazos no contrastan. La utilización de una fuente de este tipo en el punto más visible del

impreso indica el interés por la construcción de un nuevo estilo tipográfico para los periódicos de la organización. En los créditos se ha utilizado el mismo tipo del modelo A.

Imagen 4.13. Repertorio tipográfico de El Proletario (B)



Fuente: SAIP, 1933f.

Los títulos (imagen 4.13 B) se han realizado con la tipografía *Británica*, cuya familia es de palo seco, y su subtipo es grotesca, principalmente porque sus trazos, aunque poseen contraste, este es imperceptible. La fuente utilizada en el cuerpo (imagen 4.13 C) de los artículos es de familia romana y subtipo antigua, su nombre es *Old Times American*.

Además de corondeles sencillos para dividir los espacios de cada artículo, se registró un recuadro (imagen 4.13 D) con línea de puntos romboidales que rodea una imagen publicitaria y la separa del cuerpo de los artículos.

2.2.4. El Proletario (C)

El último modelo de El Proletario se imprimió el 12 de agosto de 1933 en la Imprenta Cosmopolita. Es el modelo más interesante debido a sus seis llamativas tipografías. En el cabezal de impresión (imagen 4.14 A) se ha utilizado una fuente de familia romana y subtipo antigua conocida como *Cheltenham*, creada hacia finales del siglo XIX, pero de vieja inspiración. Los créditos (imagen 4.14 B) se escriben con una fuente de familia romana y subtipo moderna, cuyo nombre no ha sido identificado.

Existen tres fuentes utilizadas para los títulos: la primera (imagen 4.14 C) es de familia romana y subtipo de transición, identificada como *Scotch display* caracterizada por un trazo alargado. La siguiente variedad (imagen 4.14 D) es de familia decorativa y subtipo de fantasía, inspirada en los tipos romanos antiguos. Su nombre contemporáneo es *Archive Garfield*. La tercera fuente (imagen 4.14 E) utilizada en títulos es de familia romana y subtipo de transición; aunque la muestra posee una serifa triangular, la fuente contemporánea más

parecida es *Akkordeon slab*. El cuerpo de los artículos (imagen 4.14 F) está realizado con una tipografía romana de subtipo moderna, que no ha llegado a ser identificada debido a la calidad de la muestra. Además de corondeles sencillos se ha registrado una línea de base para títulos (imagen 4.14 G) de fantasía. Posee un punto central y ornamentos simétricos en forma de gota.

Imagen 4.14. Repertorio tipográfico de El Proletario (C)



Fuente: SAIP, 1933i.

2.2.5. El Pueblo

El periódico El Pueblo es más sencillo puesto que se repiten fuentes tipográficas en el cabezal, los títulos y el cuerpo de los artículos. El ejemplar analizado salió a la luz el 10 de septiembre de 1941 y lleva la firma de Litografía e imprenta Romero. La fuente predominante es *Romance romans*, (imagen 4.15 A) de una obvia familia romana, pero de tipo incisa. La repetición de la fuente puede deberse a una expresión del estilo de la casa impresora.

Imagen 4.15. Repertorio tipográfico de El Pueblo



Fuente: SAIP, 1941d.

En créditos (imagen 4.15 C) se ha utilizado una fuente de familia romana y subtipo de transición que no ha podido identificarse debido a la calidad de la muestra. Situación que se

repite con una de las fuentes usadas en los títulos (imagen 4.15 B) que proviene de la familia de fuentes rotuladas, de subtipo caligráfico. En cuanto a líneas se ha registrado el uso de corondeles sencillos.

2.3. Tratamiento de la imagen

Entre todos los periódicos de la SAIP, solo unos pocos números de El Proletario usaron una imagen en el contexto de una publicidad (ilustración 4.16); esta imagen probablemente se imprimió con la técnica litográfica y representa la base de una máquina de coser a pedal. Le acompaña una leyenda con información relativa a su compra. En total ocupa un cuarto de la superficie de la página y está enmarcada por una línea punteada ya descrita en el subtítulo anterior.

La colocación de esta figura en el periódico indica que existía un número representativo de lectores artesanos de sastrería, los suficientes para el sostenimiento de una imagen publicitaria en varios números de la publicación. Pero también indica que el periódico estaba conscientemente dirigido a artesanos, lo que corroboraría su participación en la comunidad de lectores de la SAIP.

Imagen 4.16. Publicidad de máquinas de coser en El Proletario



Fuente: SAIP, 1933f, 4.

Como se ha señalado anteriormente, los periódicos de la SAIP escasamente utilizaron imágenes. Por ello es importante contextualizar la ausencia de este tipo de recursos: los periódicos de la Artística eran de elaboración artesanal de tal forma que la impresión de imágenes suponía mayores costos de producción y el sostenimiento económico debió haberse

planteado a través de la autogestión del gremio y de la colaboración de sus socios impresores. Sin embargo, otros gremios y proyectos editoriales contemporáneos similares si utilizaron ilustraciones por lo que las limitaciones económicas y técnicas no deben haber sido las principales razones para la ausencia de imágenes en los periódicos de la SAIP.

Podría indagarse más bien en el estilo de los mismos periódicos. En los tres momentos en los que se realizaron estos impresos, el estilo gráfico periodístico se basaba en la preponderancia de los textos y el manejo de pocas imágenes, generalmente reproducciones de fotografías, que solo ilustraban la información que se brindaba a través del lenguaje escrito. La letra impresa tenía una importancia fundamental en torno a su capacidad informativa y por ello pudo haber tenido mayor valor frente a las imágenes.

Es importante situar la visualidad de los periódicos gremiales de la SAIP entre el final del siglo XIX y la primera mitad del XX, puesto que en esta época la mayoría de los impresos estaban realizados en el contexto artesanal de los talleres tipográficos, fuertemente influidos por una cultura que valoraba la letra como un elemento representativo de una escritura estandarizada, uniforme y ordenada. La cultura letrada pudo haber influido en las prácticas de impresión y no solo en los contenidos expresados en los periódicos. De tal forma que desde la concepción de los objetos hasta las técnicas de impresión pueden haber tenido que ver con la preponderancia de la letra. Llama la atención que esta herencia visual se mantenga en los impresos gremiales o sindicales actuales, donde se conserva la letra como un elemento jerárquico frente a las imágenes, aun cuando el contexto visual contemporáneo ha cambiado radicalmente en comparación con el de hace cien años.

3. Conclusiones: La visualidad de la imprenta de entre siglos

Los periódicos estudiados en esta sección son prácticas culturales que poseen una dimensión visual relativa a su tiempo. No solo a nivel social son motivo de una práctica política de agremiación y fortalecimiento organizativo (algo que se estudia en los anteriores capítulos), sino que en sí mismos tienen un valor patrimonial y estético que habla de los criterios que primaban en la gráfica y la cultura gremial de la época.

La visualidad de los periódicos de la SAIP es una construcción material de las prácticas gráficas logradas en la imprenta artesanal de finales del siglo XIX e inicios del XX. Esta gráfica está determinada por las disciplinas artesanales de la tipografía y distintas formas de

grabado como la litografía. No obstante, el vasto mundo de la imprenta estaba influido por una cultura circundante que apreciaba el orden y la uniformidad del lenguaje escrito que producían las prensas.

En contexto, los periódicos gremiales de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, solían albergar más imágenes visuales en comparación con los periódicos de la SAIP; ellas generalmente simbolizaban el trabajo como un elemento identitario de los artesanos organizados. No obstante, los otros criterios que construían visualidad en los periódicos de la SAIP, como la diagramación y el manejo de las fuentes tipográficas, dialogan plenamente con las publicaciones gremiales de su época.

Aunque la transformación no es perceptible a simple vista, los resultados del análisis visual indican que hay cambios en los distintos periódicos, que no responden solamente al aspecto tecnológico, sino a la importancia que la SAIP le dio a la realización de sus impresos. Por ejemplo, la diagramación es distinta en los tres periódicos: mientras que el primero organiza la lectura de manera continua a través de dos columnas, el segundo se arriesga en la formación de bloques de texto y el tercero combina las dos técnicas. Esta transformación podría indicar el paso de unas prácticas de lectura cercanas a los impresos católicos a una lectura más secular y variada. También el uso de la tipografía cambia; en el primer periódico se utilizan fuentes elaboradas que, aunque no suponían mayor legibilidad, aportaban variedad visual a los impresos y demostraban el repertorio del tipógrafo encomendado. En el segundo periódico hubo una especie de experimentación en los usos de las fuentes tipográficas, práctica cercana a la experimentación de las nuevas corrientes del arte modernista de la época. Y finalmente en el tercero la tipografía se repite y su combinación se simplifica. De tal forma que en los periódicos de la SAIP se podría observar un camino, no lineal, que busca la simplificación y la uniformización del uso de fuentes.

Para cerrar este análisis, es central entender que la cultura letrada tuvo un importante papel en las prácticas de impresión. No solo que fue un paradigma cultural que abrió el paso a la modernidad y a sus diferentes expresiones en el mundo artesano, sino que tuvo una impronta visual en la gráfica gremial, de tal forma que jerarquizó los textos sobre las imágenes e hizo de ellas meras ilustraciones. Hizo falta un recorrido durante todo el siglo veinte para que la imagen tuviese un sitio por sí misma en los impresos gremiales, e incluso ahora la herencia de

la jerarquía del texto sobre la imagen sigue siendo un principio, consciente o no, de la visualidad gremial y sindical.

Conclusiones

Para entender la historia de la SAIP es necesario considerar que las sociedades de ayuda mutua tienen antiguos orígenes, sin embargo, en Ecuador se consolidaron desde la segunda mitad del siglo XIX inspiradas en tendencias políticas liberales y republicanas. Durante las dos últimas décadas del XIX tuvo lugar un proceso de construcción de sociabilidad católica, donde emergieron círculos de obreros católicos. En este contexto se fundó la SAIP, en 1892, con una base de artesanos tanto conservadores como liberales. Esta heterogeneidad dio lugar al primer conflicto político interno en 1896, que terminó en la clausura temporal de la organización hasta 1904. Después de su reinstalación tuvieron lugar pugnas internas menos severas y en 1908 los artesanos liberales se separaron y formaron la Unión Obrera de Pichincha. Desde este momento, el gremio sufrió un proceso de “unificación ideológica” hacia el conservadurismo, sostenido por la acción del obrerismo católico. En las décadas siguientes tuvieron lugar los dos primeros congresos obreros nacionales en 1909 y 1920 respectivamente, en los que la SAIP y la COG se enfrentaron, representando la pugna que el liberalismo y conservadurismo tenían en la política nacional y abriendo los primeros debates en torno a la autonomía de las instancias clasistas. A lo largo de la década del veinte, la SAIP a tono con los hechos de conmoción social, como la masacre de 1922 y la Revolución Juliana de 1925 abrió la puerta a intelectuales socialistas quienes influyeron en la redirección del gremio hacia una corriente de izquierda. Durante los años treinta, la SAIP colaboró en la fundación de los primeros sindicatos industriales y en los años cuarenta, con menor protagonismo, empujó la creación de las instancias de unidad obrera nacional.

A finales de los treinta, los sindicatos industriales ganaron espacios de dirección en el movimiento obrero, desplazando a los artesanos organizados. En general, en el movimiento obrero y los sectores políticamente activos de la izquierda se había diseminado una lectura descontextualizada sobre el sujeto político del sindicalismo. Se había entendido que el obrero fabril tendía naturalmente a ser la vanguardia política del movimiento obrero y por lo tanto resultaba indispensable para cualquier proceso de transformación social. Hacia mediados del siglo la creación de nueva legislación en torno a la actividad artesanal permitió que los gremios artesanales se acercasen de nuevo a corrientes conservadoras y que virasen hacia la derecha del espectro político en la segunda mitad del siglo XX. Si bien ese no fue el caso de la SAIP, su importancia en el mundo sindical disminuyó totalmente y su actividad ha sido discreta desde entonces. En suma, desde finales del siglo XIX, la Sociedad Artística e

Industrial de Pichincha atravesó por una intensa actividad gremial y luego sindical que fue disminuyendo hacia mediados del XX. Su relación con la izquierda socialista fue central para esta politización en el seno del movimiento obrero; lamentablemente la dinámica interna del mismo movimiento la desplazó posteriormente.

Para comprender la actividad política de la SAIP es importante considerar su producción de periódicos, puesto que esta práctica —entre otras— le permitió la participación en el espacio público. Para abordar este aspecto, se ha considerado el marco conceptual de la *cultura impresa* que hace referencia a los productos que surgen de la actividad de la imprenta y a los efectos que tienen estos objetos en la sociedad. Aunque en los orígenes de este concepto, los estudios se enfocaron en la historia europea, actualmente existe el consenso de que el impacto de la imprenta fue relativo a las distintas culturas que acunaron esta tecnología, y por lo tanto no fue uniforme ni único. En América Latina se ha estudiado la cultura impresa en los campos de la historia del libro y de la lectura. No obstante, la corriente que estudia la emergencia de la opinión y esferas públicas a partir de materiales impresos como periódicos y revistas es más cercana al tema de este trabajo. La constitución de esferas públicas está estrechamente conectada con la efervescencia del asociacionismo que, en América Latina, tuvo lugar desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los inicios del XX. Las asociaciones de todo tipo buscaron participar e intervenir en la esfera pública a través de la producción de distintos materiales impresos; en la práctica muchas sociedades formaron esferas públicas propias y se constituyeron como contrapúblicos subalternos. Por su actividad, la SAIP puede considerarse un contrapúblico subalterno que constituyó una esfera pública propia a través de sus impresos (no solamente periódicos) y otras actividades como la participación en desfiles o la creación de instancias de educación artesana. La cultura impresa producida por la SAIP tuvo una fuerte impronta de la cultura letrada, y sus principales intelectuales fungieron como intermediarios de este paradigma entre la cultura de las élites y la cultura obrera.

Al considerar que la cultura impresa se desarrolla en un marco social más amplio, es indispensable tomar en cuenta los elementos que hacen que la condicionan. Se han identificado cuatro elementos gracias a los que los impresos de la SAIP tuvieron un lugar en el periodo estudiado; estos elementos son: la existencia de la imprenta en Quito por un periodo largo de al menos cien años, que permitió el desarrollo de talleres, del arte de su manejo y familiarizó a la población con las producciones impresas de todo carácter; la emergencia de los tipógrafos como un grupo particular de artesanos debido a que su rol en la

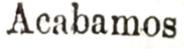
producción de periódicos era tanto técnico como intelectual y por lo tanto podían actuar como mediadores entre el mundo artesanal y la misma cultura impresa; la existencia o circulación de unos contenidos a los que los periódicos gremiales pudiesen referirse, que surgieron en medio de contextos discursivos previos que abren el camino para diferentes temas o argumentos; finalmente la existencia de una comunidad de lectores que, en el caso de la SAIP, se encontraba previamente reunida, se identificaba con las causas gremiales y se encontraba influenciada por los valores de la cultura letrada; esta comunidad pudo fortalecer su identidad y expandirse hacia otros sectores de acuerdo con la actividad política del gremio.

Además de su valor social, político y comunicacional, los periódicos de la SAIP poseen un valor patrimonial y estético en sí mismos; la construcción de su visualidad responde a los avances tecnológicos democratizados hacia los talleres tipográficos, elaboración de la que los tipógrafos agremiados fueron autores y a los criterios de orden y uniformidad que operaban en la visualidad de los impresos gremiales de la época. Los periódicos de la SAIP se diferencian de las publicaciones de otras organizaciones de artesanos y trabajadores por su ausencia de imágenes visuales, sin embargo, se asemejan en otros criterios como la diagramación y el repertorio tipográfico. La transformación a la que asisten los periódicos analizados no es evidente, pero después del análisis visual puede concluirse que su diagramación indica el paso de unos modos de lectura familiarizados con los impresos religiosos a una lectura secular. Por su parte, el uso de tipografía se transforma desde una muestra de maestría del tipógrafo hacia una simplificación de la variedad de fuentes y la búsqueda de identidad gráfica a través de ellas. Finalmente es central entender la fuerte influencia que tuvo la cultura letrada en las prácticas de impresión, que a nivel visual significó la jerarquización de los textos sobre las imágenes y su dependencia al lenguaje escrito para ser entendidas; esta impronta es tan fuerte que se mantiene en la visualidad gremial y sindical contemporánea.

Anexos

Anexo 1

Análisis tipográfico del periódico El Artesano

EL ARTESANO				
Fecha		19 de marzo de 1892		
Manejo del color		B/N		
Imprenta		Imprenta de Sanz		
Archivo		Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.		
Diagramación	Caja de texto	75 caracteres x 65 líneas		
	Columnas	2		
	Artículos en bloque	No, texto sigue el orden de lectura de las columnas.		
Repertorio tipográfico	Ubicación en el impreso	Muestra tipográfica	Nomenclatura contemporánea	Descripción
	Cabezal		Pall Mall RR Bold	Familia romana, subtipo moderna. Coincide con Pall Mall RR Bold, que es una fuente recientemente creada, es posible que el tipo haya sido desarrollado en la misma imprenta de Sanz.
	Créditos		HWT Aetna Extra-Condensed	Familia romana, subtipo antigua.
	Títulos		Tuscan Italian	Familia de fuentes decorativas, subtipo de fantasía; conocido como estilo toscano, cuyo origen remonta a inicios del siglo XIX.
			Archive Antiqua	Familia romana, subtipo antigua.
			Archive School Text	Familia rotulada, subtipo gótica. Título de una nota dedicada a José Vásquez por su cumpleaños.
	Cuerpo		Slab American	Familia romana, subtipo antigua.
			—	Familia decorativa, subtipo de fantasía.
	Orlas y líneas divisorias		Línea doble	Línea doble que ocupa el ancho de una columna y separa un artículo de otro
			Línea de pie ornamentada	Línea de pie de título, ornamentada con cinco puntos: de los cuales tres romboides y dos círculos
Imágenes visuales		No aplica		

Fuentes: SAIP 1892c

Anexo 2

Análisis tipográfico del periódico El Proletario

EL PROLETARIO											
Fecha	11 de marzo de 1933 (A)			28 de mayo de 1933 (B)			12 de agosto de 1933 (C)				
Color	B/N										
Imprenta	Editorial Gutenberg			Tipografía, litografía e imprenta Fernández				Imprenta Cosmopolita			
Archivo	Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.										
Diagramación	Caja de texto	130 caracteres x 92 líneas			148 caracteres x 108 líneas			127 caracteres x 91 líneas			
	Columnas	4									
	Artículos en bloque	Si, ocasionalmente irregulares. Frecuentemente bloques rectangulares.									
Repertorio tipográfico	Ubicación en el impreso	Muestra tipográfica	Nomenclatura contemporánea	Descripción	Muestra tipográfica	Nomenclatura contemporánea	Descripción	Muestra tipográfica	Nomenclatura contemporánea	Descripción	
	Cabezal		Gótica redondeada	Cabezal del 11 de marzo de 1933. Familia de fuentes rotuladas, subtipo mixto de elaboración caligráfica y rasgos góticos.		Two cents plain	Familia de palo seco, subtipo lineal. Primera fuente sin serifa que se utiliza como título en los impresos de la SAIP.		Cheltenham	Cabezal del 12 de agosto de 1933. Familia romana, subtipo antigua.	
	Créditos	Domingo	-	Versiones A y B. Familia de palo seco, subtipo grotesca.	Domingo	-	Versiones A y B. Familia de palo seco, subtipo grotesca.	Sábado	-	Versión C. Familia romana subtipo moderna.	
	Títulos		Clobber grotesk	Familia de palo seco, subtipo grotesca.		Británica	Familia de palo seco, subtipo grotesca.		altruista	Scotch display	C. Familia romana, subtipo de transición. Única de su especie.
								Archive garfield		C. Familia decorativa subtipo fantasía.	

							español	Akkordeon slab (con serifa triangular)	C. Familia romana, subtipo de transición.
Cuerpo	extranjeros	Oxonia roman	Familia romana, subtipo de transición. También se usa en cursiva.	Peluqueros	Old Times American	Familia romana, subtipo antigua.	marxismo,	-	Familia romana, subtipo moderna.
Orlas y líneas divisorias		Línea simple en negrita	Línea (corta y larga) en negrita para separación entre artículos o títulos.		Recuadro con línea de puntos	Línea de puntos romboidales que encuadran la publicidad y la separan del cuerpo de los artículos.		Línea de base para títulos	Línea para separación de título de fantasía. Punto central y ornamento simétricos en forma de gota.
Imágenes visuales	No aplica			 <p>TITAN Las mejores máquinas de COSER, BORDAR Y ZURCIR para sastres modistas y zapateros, a los más bajos precios de plaza, con facilidades de pago. Dirección: PLAZA DE LA MEJUELA José Pastor Pérez Hno.</p>		 <p>TITAN Las mejores máquinas de COSER, BORDAR Y ZURCIR para sastres modistas y zapateros, a los más bajos precios de plaza, con facilidades de pago. Dirección: PLAZA DE LA MEJUELA José Pastor Pérez Hno.</p>			
Fuentes: SAIP 1933a; 1933e; 1933g.									

Anexo 3

Análisis tipográfico del periódico El Pueblo

EL PUEBLO				
Fecha	10 de septiembre de 1941			
Color	B/N			
Imprenta	Litografía e imprenta Romero			
Archivo	Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.			
Diagramación	Caja de texto	100 caracteres x 77 líneas		
	Columnas	5		
	Artículos en bloque	Sí, algunos bloques irregulares.		
Repertorio tipográfico	Ubicación en el impreso	Muestra tipográfica	Nomenclatura contemporánea	Descripción
	Cabezal	EL PUEBLO	Romance romans	Familia romana, de subtipo incisa.
	Créditos	Pichincha	–	Familia romana, subtipo de transición
	Títulos	Problemas	Romance romans	Familia romana, de subtipo incisa.
		Cooperativas	–	Familia rotulada, de subtipo caligráfico.
	Cuerpo	F á b r i c a	Romance romans	Familia romana, de subtipo incisa.
	Orlas y líneas divisorias		Línea simple en negritas	Línea para división entre artículos
Imágenes visuales	No aplica			
Fuentes: SAIP 1941d.				

Lista de referencias

- A. v. de Sanz, Clara. 1905. *A la memoria del señor Don José María Sanz (Folleto)*. Quito: Imprenta de la Viuda de Sanz, Imprenta de Sanz.
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/18310>.
- Acanda, Jorge Luis, y Meysis Carmenati. 2018. “La problemática del sujeto desde una teoría crítica del concepto”. En *La clase trabajadora ¿Sujeto de cambio en el siglo XXI?*, 13-28. Madrid: Siglo XXI.
- Achig, Lucas, y Tatiana Neira. 1989. “Movimiento obrero ecuatoriano y proceso sindical (Los orígenes: 1880-1938)”. *Revista IDIS 21: Orígenes del movimiento obrero ecuatoriano*: 69-186.
- Adema, Janneke. 2014. “Framing the Debate (I). Historical Discourses: The Struggle for Both the Past and Future of the Book”. *OPEN REFLECTIONS* (blog). 16 de junio de 2014.
<https://wp.me/plFbr-Fd>.
- Atusparia (Pseudónimo). 1933. “Los triunfos de la Escuela de Artes y Oficios son fracasos rotundos”. *El Proletario*, 11 de junio de 1933.
- Ayala, Enrique. 2012. “La prensa en la Historia del Ecuador”. *Boletín Informativo Spondylus*, 2012.
- Becker, Marc. 2017. *The FBI in Latin America: The Ecuador Files*. Duke University Press.
- Bil, Damián Andrés. 2016. “Proceso de trabajo y luchas obreras en los años '30: Los trabajadores gráficos”. *Izquierdas*, n.º 30 (octubre): 65-88.
<https://doi.org/10.4067/S0718-50492016000500003>.
- Breilh, Jaime, y Fanny Herrera. 2011. *El proceso juliano: pensamiento, utopía y militares solidarios*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Burke, Peter. 2002. *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- Bustos, Guillermo. 1992. “La identidad “clase obrera” a revisión”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia 2*: 73-104.
- , ed. 2018. “La politización del “problema obrero”. Los trabajadores quiteños entre la identidad “pueblo” y la identidad “clase” (1931-34)”. En *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*, Primera edición, 213-51. Colección Antologías del pensamiento social latinoamericano y caribeño. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

- Chapman, Alfredo. 2015. "El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico". *Investigación & Desarrollo* 23 (1). <https://doi.org/10.14482/i&d.v23i1.6040>.
- Chartier, Roger. 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiriboga Alvear, Manuel. 1896. *Elementos de sastrería teórico - práctica: libro primero del aprendiz*. Quito: Imprenta Nacional.
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/17650>.
- . 1917. *Resumen histórico de la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha (1893-1917)*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Coronel, Valeria. 2010. "El discurso civilizatorio y el lugar del trabajo en la nación poscolonial". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, 155-208. Quito: FLACSO, Sede Ecuador y Ministerio de Cultura.
- . 2016. "La revolución Gloriosa: una relectura desde la estrategia de la hegemonía de la izquierda de entreguerras". En *LA GLORIOSA, ¿REVOLUCIÓN QUE NO FUE?*, editado por Santiago Cabrera, 75-96. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Dávila, Rafael. 1909. "Circular de la SAIP, transcrita en Pensamiento Popular Ecuatoriano de Durán Barba (1981) págs. 144-155.", 29 de mayo de 1909.
- Debray, Régis. 2007. "El socialismo y la imprenta: un ciclo vital". *New Left Review* 46: 5-26.
- Delgado, Verónica, Alejandra Maile, y Geraldine Rogers, eds. 2014. *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Delgado, Verónica. 2014. "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". En *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, de Alejandra Maile, Geraldine Rogers, y Verónica Delgado. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Departamento de Información Anexo a la Secretaria Privada de la Presidencia. 1927. *La Escuela de Artes y Oficios*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.
- Durán Barba, Jaime. 1981a. "El H. Congreso de Trabajadores en la Reconstrucción Nacional (manifiesto transcrito)". En *Pensamiento Popular Ecuatoriano*, 109. Quito: Banco Central del Ecuador.
- . 1981b. *Pensamiento popular ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Echeverre, Hugo. 2016. "Impresiones obreras (prensa y cultura de clase)". *La Izquierda Diario*, 2016, sec. q. <http://www.laizquierdadiario.com/Impresiones-obreras-prensa-y-cultura-de-clase>.

- Eisenstein, Elizabeth. 1979. *La imprenta como agente de cambio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, Nancy. 1997. “Pensando de nuevo la opinión pública: una contribución a la crítica de las democracias existentes”. En *Justitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, 95-133. Bogotá: Siglo del Hombre editores, Universidad de los Andes.
- Fritz, Samuel. 1707. “El gran río Marañón o Amazonas con la Misión de la Compañía de Jesús — Visor — Biblioteca Digital Mundial”. Quito.
<https://www.wdl.org/es/item/1137/view/1/1/>.
- Garone, Marina. 2010a. “Cultura impresa colonial en lenguas indígenas: una visión histórica y regional”. *Ensayos. Historia y teoría del Arte* 18: 98-145.
- . 2010b. “Elecciones tipográficas: algunos aspectos teóricos e históricos de una selección no natural”. En *Tipo elige tipo*, 8-15. Madrid: Tipo e Editorial.
- Goetschel, Ana María. 2007. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO y Abya Yala.
- Goldman, Noemí. 2008. “El concepto de opinión pública en Iberoamérica, 1750-1850: legitimidad y deliberación”. *Anuario de Historia de América Latina*, n.º 45: 221-43.
- González Suárez, Federico. 1892. “La imprenta en el Ecuador durante el tiempo de la Colonia 1750 - 1792”. *Anales: Revista de la Universidad Central del Ecuador*, 1892. Fondo Republicano Ecuatoriano Prensa Antigua. Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/11403>.
- González, Hugo. 2015. *El periódico La Antorcha y los inicios del socialismo en Quito*. Magíster. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional.
- . 2016. “La Antorcha y los inicios del socialismo en Quito”. *El Comercio*, 10 de enero de 2016, sec. Ideas. <http://192.168.3.64/elcomercio/cmsEspeciales/>.
- González, Pilar. 2008. “La sociabilidad y la historia política”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/24082>.
- Habermas, Jürgen. 1962. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hall, Stuart. 1997. “El trabajo de la representación”. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 13-74. Londres: Sage Publications.
http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf.

- Hidalgo, Ángel. 2014. “La Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso”. *El Telégrafo*, 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-sociedad-de-artesanos-amantes-del-progreso>.
- Ibarra, Hernán. 2007. “Los estudios sobre la historia de la clase trabajadora en el Ecuador”. *Revista Debate* 72: 61-80.
- . 2017. “Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX”. *Ecuador Debate* 100: 81-98.
- Johns, Adrian. 2002. “How to Acknowledge a Revolution”. *American Historical Review* 107: 106-25.
- Kennedy, Alexandra. 1992. “Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 1 (2): 119-34.
- Kingman Garcés, Eduardo, ed. 2008. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- López Romero, Fernando. 2015. “*Dios, patria y libertad*”: artesanos quiteños y política 1929-1933. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4695>.
- López, Héctor. 2019. “Escuela de Artes y Oficios”. *Los ladrillos de Quito* (blog). 2019. <http://losladrillosdequito.blogspot.com/2019/02/escuela-de-artes-y-oficios.html>.
- Luna, Milton. 2013. “ESTUDIO INTRODUCTORIO: ECONOMÍA Y SOCIEDAD EN EL ECUADOR DE LOS AÑOS 20”. En *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte*, editado por Carlos Marchán Romero, 17-52. Quito: Ministerio de Coordinación de Política Económica.
- Marín, Isidro, Diana Rivera, y Patricio Barrazueta. 2016. “Desarrollo de la prensa en Ecuador. De la prensa ideológica a la empresa periodística”. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 3: 88-95.
- Medina, José Toribio. 1904. *La imprenta en Quito (1760-1818). Notas bibliográficas*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana. <http://archive.org/details/laimprentaenenqu00medi>.
- Middleton, Alan. 1982. “Division and Cohesion in the Working Class: Artisans and Wage Labourers in Ecuador”. *Journal of Latin American Studies* 14 (1): 171-94.
- Milk, Richard. 1997. *Movimiento obrero ecuatoriano: el desafío de la integración*. Quito: Ediciones Abya-Yala. http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1501&context=abya_yala

- Mitchell, W. J. T. 2019. *La ciencia de la imagen*. Madrid: Akal.
- Naranjo, Plutarco. 1977. *La I Internacional en Latinoamérica*. Quito: Editorial Universitaria.
- Páez, Alexei. 2017. *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pazmiño, Carlos. 2018. “Prensa anarquista y anarcosindicalista a inicios del siglo XX en Ecuador”. *Revista Crisis*, 14 de noviembre de 2018.
<http://www.revistacrisis.com/especiales/prensa-anarquista-y-anarco-sindicalista-inicios-del-siglo-xx-en-ecuador>.
- Pérez, Trinidad. 2010. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel Valencia, Mercedes Prieto, y FLACSO (Organization), 1a. edición, 23-76. Colección Bicentenario. Quito, Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador: Ministerio de Cultura.
- Pilca, Patricio. 2020. “La Comunicación Social en el Ecuador, repensar su historia”. *Textos y Contextos* 20: 117-34. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i20.2124>.
- Pino, Gabriel. 1906. *Establecimiento de la imprenta en Guayaquil*. Guayaquil: Tip Gutenberg.
- Pita, Alexandra. 2014. “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”. En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, 227-46. Berlín: Shaker Verlag.
- Polo, Rafael. 2011. “El sujeto, la sujeción, la subjetivación”. *Anales: Revista de la Universidad Central del Ecuador* 369: 215-37.
- Punín, María Isabel, y Diana Rivera. 2014. “Las primeras huellas del periodismo ecuatoriano. De la censura a la libertad de prensa”. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 1 (2): 116-23.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Red Latinoamericana de Cultura Gráfica. 2018. *Bibliografía latinoamericana de cultura gráfica*. Belo Horizonte: Facultad de Letras, UFMG.
- Rodas Chaves, Germán. 2000. *La izquierda ecuatoriana en el siglo XX*. Quito: Abya Yala.
- s/a. 1896. *Programa de enseñanza para la Escuela de Artes y Oficios de los Talleres Salesianos del S. Corazón en Quito*. Quito: Tipografía Salesiana.
- Sábato, Hilda. 2008. “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, editado por Jorge Myers, I: La ciudad letrada, de la conquista al

modernismo:387-411. Madrid: Katz.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3107195>.

- SAIP. 1892a. “Discurso pronunciado por el socio Sr. Julián San Martín en la sesión del 18 de febrero último”. *El Artesano*, 1892. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1892b. “Nuestra misión-nuestro porvenir.” *El Artesano*, 1892. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1892c. *El Artesano*. Quito: Imprenta de Sanz. 19 de marzo de 1892. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1892d. “El Artesano saluda a la imprenta en general ...” *El Artesano*, 19 de marzo de 1892, Imprenta de Sanz edición. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1892e. “Exposición nacional”. *El Artesano*, 9 de abril de 1892. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1933a. *El Proletario*. Quito: Editorial Gutenberg.
- . 1933b. “Obreros, Campesinos y soldados. A la lucha”. *El Proletario*, 11 de marzo de 1933. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1933c. “Socialismo y Patriotismo”. *El Proletario*, 11 de marzo de 1933. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1933d. *El Proletario*. Quito: Editorial Gutenberg.
- . 1933e. “Los obreros no deben ir a la guerra”. *El Proletario*, 25 de marzo de 1933. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1933f. *El Proletario*. Quito: Tipografía, litografía e imprenta Fernández.
- . 1933g. “Sociedad de Artesanos de León”. *El Proletario*, 28 de mayo de 1933. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1933h. *El Proletario*. Quito: Tipografía, litografía e imprenta Fernández.
- . 1933i. *El Proletario*. Quito: Imprenta Cosmopolita.

- . 1933j. *El Proletario*. Quito: Editorial Gutenberg.
- . 1933k. *El Proletario*. Quito: Editorial Gutenberg.
- . 1941a. “Circular N° 2”. *El Pueblo*, 10 de septiembre de 1941. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1941b. “Circular N° 34”. *El Pueblo*, 10 de septiembre de 1941. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1941c. “Editorial”. *El Pueblo*, 10 de septiembre de 1941. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- . 1941d. *El Pueblo*. Quito: Litografía e imprenta Romero.
- . 1941e. “Qué debe hacer el Ecuador en el momento actual”. *El Pueblo*, 10 de septiembre de 1941. Biblioteca de Ciencias Humanas, Museo Nacional, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Salgado, Mireya, y Carmen Corbalán. 2013. “La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión”. *Questiones Urbano Regionales: La Revista del Instituto de la Ciudad* 1 N° 3: 135-60.
- Slater, Don. 1995. “Domestic Photography and Digital Culture”. En *The Photographic Image in Digital Culture*, editado por Martin Lister, 129-46. Londres: Routledge.
- Solano, Sergio Paolo. 2011. “Trabajo, “gente de bien” y nación en Colombia durante el siglo XIX”. *BOLETÍN AMERICANISTA* 0 (62): 219-39.
- Subercaseaux, Bernardo. 1993. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
https://books.google.com/books/about/Historia_del_libro_en_Chile_alma_y_cuerp.html?hl=es&id=VANlgKnsPKoC.
- Universidad Central del Ecuador. 2017. “Boletín de prensa N° 270: 50 Años de la Facultad de Artes de la UCE”. Boletín de prensa. Quito. <http://aka-cdn.uce.edu.ec/ares/w/boletines/PDF%C2%B4s/PDF2017/270.pdf>.
- Vizuite, Luis. 2019. “Catolicismo social y obreros católicos en Ecuador durante la década de 1890”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 50: 125-50.
- Webster, Susan V. 2016. “Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 43: 37-64.

Ycaza, Patricio. 1983. *Historia del movimiento obrero ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.