

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Sociología y Estudios de Género
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Sociología

José de la Cuadra y Pablo Palacio: intelectuales en un proyecto de vanguardia enraizada

Rosa María Mantilla Suárez

Asesora: Luciana Cadahia

Lectores: Valeria Coronel y Jorge Daniel Vásquez

Quito, febrero de 2018

Dedicatoria

A mi hermana Adriana, *in memóriam*: “La mariposa no puede recordar que ha sido oruga / así como la oruga no puede adivinar que será mariposa / porque los extremos del mismo ser no se tocan” (Enrique Lihn: *A partir de Manhattan*).

Epígrafe

Como no podemos vivir la vida *en frío*, ¿encontraremos la lumbre que encienda la razón? Las esperanzas brotan del incendio de la lucidez.

— E.M. Ciorán: *El ocaso del pensamiento*.

Tabla de contenidos

Resumen	VIII
Agradecimientos	IX
Introducción	1
Capítulo 1	13
Sociología de la literatura: claves para analizar las experiencias de vanguardia	13
1. La literatura como objeto de investigación social.....	15
1.1. El campo literario y la producción de obras	18
1.2. La experiencia del arte en el público	23
1.3. Literatura nacional-popular y los intelectuales.....	29
2. Pensando desde la literatura latinoamericana	34
2.1. Crítica a la dicotomía entre arte y política.....	35
2.2. Problemas desde la crítica latinoamericana.....	38
2.3. El proyecto de vanguardia enraizada.....	45
3. Conclusión: alcances de la teoría.....	48
Capítulo 2	54
Textos y contextos: vanguardia y realismo social en la crítica literaria ecuatoriana	54
1. Mediación crítica de la literatura de los años veinte y treinta.....	56
2. Disputas sobre la cultura nacional entre las décadas del sesenta y setenta.....	64
3. El canon literario reconstruido en los años ochenta y noventa.....	69
4. Crítica a la crítica a inicios del siglo XXI.....	75
5. Conclusión: alcances de la crítica.....	81
Capítulo 3	85
José de la Cuadra y Pablo Palacio: intelectuales de una vanguardia enraizada	85
1. Breve constelación de los años veinte y treinta	90
1.1. Conflictividad política e intelectuales	92
1.2. Prensa chica y revistas culturales	97
2. Vanguardias: tensiones más allá de las polaridades	107
2.1. Tensión entre lo nuevo y la tradición en el arte.....	109
2.2. Arte, revolución, juventud y verdad.....	112
3. Lo nacional popular en juego.....	117
3.1. El rol de los intelectuales.....	119
3.2. Lecturas para proletarios	123

3.3. Lecturas desde las clases populares.....	128
4. Proyectos políticos y estéticos en José de la Cuadra y Pablo Palacio	131
5. Conclusión: disputas sobre la literatura nacional popular	137
Conclusiones	141
Anexos	150
Lista de referencias	151

Ilustraciones

Ilustración

Ilustración 4.1. Alcances teórico metodológicos de la investigación148

.....

Tabla

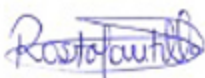
Tabla 3.1. Datos de publicación y tendencia política de las revistas artísticas y de prensa chica (1924-1938).....101

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Rosa María Mantilla Suárez, autora de la tesis titulada “José de la Cuadra y Pablo Palacio: intelectuales en un proyecto de vanguardia enraizada”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Sociología, 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 2018.



Rosa María Mantilla Suárez

Resumen

En esta investigación intentamos resolver un problema en la comprensión de la literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta: el relato dicotómico entre vanguardia y realismo social que, por un lado, asume una separación entre forma y contenido en el arte y, por el otro, aborda las producciones estéticas lejos de la sociedad y la política, descuidando la historicidad. Dicha lectura se ha convertido en un sentido común que disuelve la constelación de debates y proyectos intelectuales y políticos de la época. Para recuperar la complejidad de los debates históricos, en la tesis se plantea una posición teórica sobre la literatura, entendiéndola en su dimensión social, en la relación entre la producción y la recepción, es decir, a partir las experiencias que genera la literatura.

Así, analizamos –en la relación dialéctica entre producción y recepción y entre texto y contexto– los proyectos estéticos y políticos relacionados con las figuras intelectuales de José de la Cuadra y Pablo Palacio, quienes han sido ubicados en los polos opuestos de la dicotomía. Hemos tratado de demostrar cómo De la Cuadra y Palacio, más allá de sus especificidades, fueron parte de un proyecto estético de vanguardia enraizada, en el que se problematizaba la cuestión de la nación en términos de lo nacional-popular. Así, en los proyectos abordamos dos problemáticas específicas: 1) la noción de vanguardia y su implicación en el campo literario, y 2) la relación entre los intelectuales y la cuestión de lo nacional-popular.

En el primer capítulo proponemos pensar a la literatura como una forma de mediación social entre la obra y el contexto, incluyendo la tensión entre arte y política. Luego, en el segundo capítulo, reconstruimos el relato dicotómico en cuatro momentos históricos de la crítica literaria. En el tercer capítulo analizamos los proyectos políticos y estéticos alrededor de Palacio y De la Cuadra desde diferentes textos, específicamente la prensa chica, partidista y popular entre 1925 y 1938. Finalmente, en las conclusiones retomamos los alcances de la investigación y planteamos problemas de investigación que se abren a partir de esta.

Agradecimientos

El intenso ritmo de la maestría en Sociología en FLACSO Ecuador me enfrentó a la soledad de la disertación y, al mismo tiempo, al compañerismo y al pensamiento colectivo. Si bien soy responsable de los aciertos y los errores de este trabajo, en el proceso de investigación y redacción participaron muchas personas de distintas formas. A todas ellas les expreso mi sincera gratitud.

A mi asesora, Luciana Cadahia, por su aliento, generosidad e importante dirección desde el comienzo de la investigación. En efecto, las intuiciones y la perspectiva crítica de Luciana, sumado a su profundo y riguroso manejo de la filosofía, le dieron a la investigación este rumbo. Su interés por la estética y la política me ayudó a formular las preguntas, y la lectura detenida de los avances me estimuló a repensar y precisar cada afirmación. Gracias a su lectura sobre Schiller y Gramsci pude darle otro rumbo a esta investigación. Por supuesto, y reitero, los desaciertos son de mi entera responsabilidad.

Asimismo, agradezco a todos los profesores de la maestría por su generosidad y disposición; en especial, a Valeria Coronel y Jorge Daniel Vásquez, lectores e interlocutores. Valeria me introdujo a una mirada crítica sobre la historia ecuatoriana. Le agradezco su predisposición para compartirme su labor de historiadora y su pasión por la comprensión de los procesos sociales de largo aliento. A Jorge Daniel, quien, además de contribuir en mi formación académica, sugirió bibliografía importante para el proyecto y mostró un gran interés en su desarrollo. Gracias por sus comentarios y precisiones.

Expreso agradecimientos especiales a los encargados de manejar los repositorios y fondos documentales que visité en Quito y Guayaquil, por su interés y predisposición a ayudar a los investigadores. Admiro su trabajo en un contexto de desinterés por la memoria.

A las amigas y amigos: su cariño fue la base de mis esfuerzos y, superando horarios, itinerarios y distancias, me apoyaron de múltiples formas. A los del camino, por su sincera y paciente presencia en mi vida. A los de la maestría: las lecturas, conversaciones y su valiosa compañía superaron las ambigüedades de la vida académica actual; particularmente agradezco a Daniela Pabón, Mireya Arias y Mónica Rivera, interlocutoras durante el proceso de la tesis, así como a Laura Suárez y Sandra Patricia Navia. Doy gracias a quienes además fueron

generosos con su conocimiento, historiadores que me ayudaron a pensar los problemas de otro tiempo y los de ahora; especialmente a Tatiana Salazar, quien me guio en el trabajo práctico de los documentos históricos, y a Fernando Muñoz-Miño por su paciencia y contribución bibliográfica. José Daniel Flores garantizó mi beca en FLACSO, gracias por su osada confianza y compromiso.

Por último –pero, en realidad, el inicio de todo–, agradezco a mi familia. Como en el juego de la vida, no solo el entendimiento hizo posible este trabajo, sino también la sensibilidad, los afectos. Sin su cariño y apoyo esta tarea no hubiera comenzado; son la base de este esfuerzo. El amor por la literatura, la sensibilidad y el interés político se los debo a mis padres, Oswaldo y María del Carmen. Gracias a mis hermanos, compañeros de vida y amigos, Cristina y Edmundo, por su franqueza e incondicional apoyo. Los duros desafíos de este año de investigación los atravesamos juntos. Edmundo fue, además, mi interlocutor, lector y editor.

Este corto trayecto estuvo lleno de desafíos y aprendizajes y, parafraseando a Enrique Lihn, porque escribí estoy viva.

Introducción

Pensar a la literatura desde la sociología es un ejercicio desencantador y que, a la vez, aporta lecturas novedosas. Ambos efectos son consecuencia de los procedimientos mismos de esta disciplina. Por una parte, la sociología abre una mirada desmitificadora en tanto cuestiona desde la raíz aquello que se nos aparece como dado y natural y construye un objeto, abriendo la posibilidad de estudiarlo como problema de investigación. Inevitablemente, esto conlleva desvelar aquello que creíamos consustancial a la vida. A su vez, este procedimiento permite ampliar la mirada sobre el fenómeno, identificar sus condiciones de posibilidad y lo que se encuentra en juego detrás de aquella imagen de naturalidad. En este trabajo experimentamos ambos efectos al construir a la literatura como un objeto de investigación social desde una perspectiva crítica.

A esta tesis le precede una serie de preocupaciones generales que, de una u otra manera, han emergido en la escritura y, por ello, resulta necesario explicitar. Aunque en un comienzo no todas estaban vinculadas entre sí, la sociología nos permitió articular las inquietudes de tal modo que desembocaron en esta investigación. Evidentemente las respuestas que planteamos en este trabajo se limitan a un problema específico, en el cual se concentraron de algún modo dichas preocupaciones. De todos modos, es importante señalar estas preguntas que anuncian un camino y explicitar las intenciones más amplias.

La primera de ellas trata sobre las conexiones entre emancipación y estética, esto es, la posibilidad de promover otros registros políticos desde el ámbito de la sensibilidad y los afectos. En este sentido, nos preocupa el papel de las expresiones artísticas en las experiencias políticas, no como arte pedagógico, sino en cuanto arte como tal. En segundo lugar, nos cuestionamos por el papel de la crítica literaria como un espacio inserto en las lógicas de la producción artística, el cual ejerce un papel de mediación y construye relatos sobre la literatura nacional. Asimismo, ¿con qué preguntas puede aportar la sociología al estudio de la literatura? El tercer asunto tiene que ver con el pensamiento latinoamericano y las conexiones entre intelectuales, nación, cultura y política: ¿cómo se presentan estas conexiones en los proyectos nacionales-populares?, ¿qué papel juegan los intelectuales en ese vínculo entre cultura y política? Todas estas inquietudes serán tratadas dentro del marco de la literatura ecuatoriana, que no se reduce al quehacer editorial sino que tiene que ver sobre todo con la relación entre la producción y su recepción, es decir, con las experiencias que se generan.

En el cruce de estas preocupaciones hace sentido en un objeto específico: la producción de los escritores de finales de los años veinte y treinta del siglo veinte en Ecuador. De una u otra manera volvemos los ojos a estos años cuando queremos hablar de la literatura ecuatoriana. Al menos en cuanto al universo de la narrativa, hay una constante referencia a la época como un momento de efervescencia en la producción literaria. La crítica también ha jugado un rol en este sentido, especialmente cuando importantes pensadores ecuatorianos como Agustín Cueva, Fernando Tinajero o Alejandro Moreano han vinculado la teoría social al análisis de la literatura. ¿Cuáles son las particularidades de estos años de creación intelectual que nos interpelan hasta ahora?

Los años veinte y treinta ocupan un lugar especial en la historia de América Latina: son un nudo privilegiado para comprender el desarrollo político y cultural de nuestros países. En este sentido, llama la atención la particular relación entre los intelectuales, la cultura y el accionar político. Esta conexión se expresa en los álgidos debates sobre la condición del arte, la construcción de la nación, el papel de los intelectuales en ese ejercicio, su relación con las clases populares, entre otros temas que son parte del bagaje cultural latinoamericano.¹

Al voltear la mirada a esos años podemos observar un conjunto de intelectuales, obras, proyectos, temas de debate y otros actores que conectados forman una constelación. Sin embargo, al situarnos frente a dicha imagen, nos encontramos antes con un relato construido sobre la literatura de la época. Esta lectura opera como velo y se resume en una dicotomía: vanguardia vs. realismo social, la cual disuelve la constelación de perspectivas y de actores para ubicarlos en dos bordes distintos.

Desde ciertos grupos de la crítica literaria que analizaremos más adelante, se ha construido una frontera interna entre los intelectuales de la época, la cual se ha convertido en un sentido común. La dicotomía vanguardia frente al realismo social funciona como una lógica para leer a los autores de esa época: los ubica en dos polos opuestos y equidistantes, disolviendo así la heterogeneidad del mapa literario. En esta división se pierde la riqueza de los debates, se esquematiza y encierra a la lectura en un círculo vicioso, perdiendo de vista las mediaciones que ocurren más allá de la bipolaridad. ¿Qué hay detrás de esa aparente frontera?

¹ No podemos dejar de mencionar, entre otros, a los siguientes autores que también señalan la riqueza de los debates de la época y que, por lo tanto, dan forma a esta investigación: Jorge Schwartz (2002), Patricia Funes (2006); Hubert Pöppel y Miguel Gomes (2008) y Daniel Noemi (2013).

Podemos explicar cómo opera esta dualidad a partir de dos autores, quienes suelen ser ubicados en las antípodas pero que forman parte de una constelación intelectual más compleja. Es esta intuición de una imagen más amplia la que nos planteó el objetivo de desnaturalizar la frontera dicotómica. La perspectiva crítica de la sociología –articulada a la filosofía, la historiografía y a los estudios críticos de la literatura– nos puede aportar una forma diferente de pensar a la literatura.

José de la Cuadra (1903-1941) y Pablo Palacio (1906-1947) fueron dos escritores ecuatorianos de las décadas del veinte y treinta que se nos presentan distantes. Por una parte, la crítica dominante desde la década del cuarenta ubica a De la Cuadra en el llamado Grupo de Guayaquil, un grupo de escritores que compartirían una estética realista social. En oposición a sus contemporáneos, Palacio ha sido valorado como un solitario vanguardista de las “realidades pequeñas”. Tal vez solo cercano a Humberto Salvador, ambos serían experimentadores aislados del proyecto realista de su época.

La expresión “realismo social” ha sido usada comúnmente para hablar de obras que relatan actos de la cotidianidad de las clases populares o que se concentran en problemas sociales, es decir, que tienen la mirada puesta en la sociedad y buscan expresarla narrativamente. En ciertos casos, inclusive parecería referirse a un uso del estilo naturalista del siglo XIX, cuyo fin era retratar la realidad bajo una mirada “objetiva” y documental. En otros casos, la idea de realismo social nos remite a una literatura de denuncia que retrata y cuestiona directamente ciertas condiciones sociales, como una variación del realismo socialista impuesto en el gobierno soviético para expandir cierta conciencia de clase. En definitiva, bajo dicha expresión se asume que la propuesta central de la literatura sería el contenido de la obra: la temática, los personajes, el retrato, la denuncia política; en este mismo sentido se ha comprendido al “indigenismo”.

En este relato común se revela un tinte peyorativo en la expresión del realismo, según el cual, al acercar el arte a la sociedad en su contenido, se distorsiona su naturaleza estética. Desde esta perspectiva, que distancia la forma y el contenido de las obras artísticas, la “vanguardia” aparece como una propuesta artística que no se centra en el contenido, sino que se aleja de lo social: auténtica, original, experimental y el polo opuesto al realismo. Esta idea común no

expresa la historicidad del concepto ni la lucha por los sentidos del arte en las primeras décadas del siglo XX.²

Para resumir, hemos encontrado un problema fundamental en la manera como nuestra tradición crítica ha comprendido la literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta del siglo veinte: el relato dicotómico que se ha convertido en lugar común, aquel que distingue entre las obras del realismo social de un lado, y del otro al fenómeno de vanguardia. Aquí planteamos que tal noción parte de una separación entre forma y contenido que resulta problemática, pues asume a la vanguardia como un fenómeno en el que solo se innova sobre las formas y las técnicas –autónomas de las expresiones sociales y políticas– y, por el contrario, entiende al realismo social como una corriente estética de contenido social. De hecho, este relato aborda a la política en el arte como una cuestión de contenido y marca una clara distinción entre el campo de la estética artística y el espacio de la política y lo social.

Esto no es sino consecuencia de una lectura específica en la forma de comprender la autonomía del arte, en la cual hay una suerte de esencialismo ahistórico, que descuida la relación entre la producción artística y el medio intelectual y cultural en el que se incrusta. Al formular dicha frontera, se concibe a los proyectos literarios como objetos estáticos, sin pasado, acabados en su misma propuesta estética –como si sus condiciones internas fueran suficientes para definirlos bajo los títulos de vanguardia o de tradición realista–, desconociendo la intrínseca relación entre los fenómenos artísticos y las fuerzas socio-históricas. Por otro lado, desde cierto sector de la crítica se tiende a leer a las obras como resultado de la intención del autor y de su sensibilidad individual.³

El problema ya ha sido señalado por otros autores en los últimos años. Así, por ejemplo, el crítico ecuatoriano, Humberto Robles, ha cuestionado en el prefacio a la segunda edición de *La noción de vanguardia en el Ecuador* (2006) –texto clave en esta investigación– la ubicación de ciertos autores en dos polos distintos: vanguardista e indigenista. No solo apunta que Palacio con Joaquín Gallegos Lara compartían ciertas preocupaciones sociales, sino

² Señalaremos brevemente este aspecto en la segunda parte del primer capítulo, de la mano de Peter Bürger (2016) y de Hugo Ball (2005).

³ Estos aspectos lo observaremos a profundidad en el capítulo 1 con mayor profundidad, en donde analizamos los argumentos de la crítica literaria ecuatoriana.

también señala la crítica que plantearon los dos escritores a la institución arte (Robles 2006). Para el caso de Palacio e Icaza, escribe lo siguiente:

Ambos nacidos hará un siglo; ambos afiliados al Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, y cada cual, a su vez, parte de la directiva del mismo; ambos vistos como escritores clave, a menudo ubicados por la crítica, sin matizar debidamente el juicio, en diferentes polos del horizonte literario ecuatoriano: “vanguardista” el uno, “indigenista” el otro” (Robles 2006, 11).⁴

Investigar toda la producción literaria de esa época a partir de una lectura sociológica e histórica sería una empresa compleja por su amplitud. Nuestro trabajo propone comenzar con una primera acotación: a partir de los dos escritores, Palacio y De la Cuadra, mirar la construcción del discurso dicotómico y también plantear otra lectura sobre su producción. Por ello, partimos de la idea de que la literatura debe ser comprendida históricamente, no como una secuencia lineal de eventos cerrados, sino como una imagen dialéctica en la que se manifiestan las tensiones y contradicciones de la realidad, como diría Benjamin (2006). Es el escenario de estas tensiones el que nos interesa investigar, el cual no es problematizado por el relato de la dicotomía.

A partir de una primera exploración en las revistas de dichos años, encontramos en el volumen 92 de la publicación de los trabajadores del ferrocarril *Nariz del Diablo* una fotografía, bajo el título “Agasajo al literato José de la Cuadra”, que llamó nuestra atención (anexo 1).⁵ En ella, De la Cuadra y Palacio comparten un mismo espacio físico y simbólico, como miembros de las “letras ecuatorianas” (*Nariz del Diablo* 1933, 53). Asimismo, en una carta de José de la Cuadra dirigida a Benjamín Carrión, fechada el 12 de julio de 1937, el escritor guayaquileño hace referencia a la Editorial Atahuallpa, órgano de difusión del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, SEA, una institución sindical de la cual fue también dirigente Pablo Palacio (Carrión 2007b).⁶ Entonces, hay pistas de algo que sobrepasa esta dicotomía cuando descubrimos su pertenencia a un determinado espacio literario. Y así es

⁴ Este comentario también hace referencia a un evento que se celebraría por el año 2006 en la Universidad Andina Simón Bolívar, cuyo propósito sería relacionar a Palacio e Icaza. Hemos retomado las memorias de dicho congreso para dar cuenta de las más recientes posiciones sobre la frontera que separa a los autores.

⁵ Fotografía publicada en la revista *Nariz del Diablo*, en 1933. Ampliamos esta referencia en el capítulo 3.

⁶ De la Cuadra dice lo siguiente: “Ahora bien; el objetivo concreto de ésta es el siguiente: en la propaganda de la editorial Atahuallpa he leído que va a publicarse una antología de cuentistas ecuatorianos. Quiero manifestarle a usted, como director literario de la editorial, que, si la antología la hace Ycaza, aun cuando me hiciera el honor de incorporarme, me resisto a figurar en ella” (en Carrión 2007b, 170-171).

como se abren una serie de inquietudes: ¿cómo eran las relaciones en dicho espacio?, ¿quiénes participaban en ese espacio y cuál era su relación con otros grupos de la sociedad?, ¿cuáles propuestas estéticas estaban en juego?

Estas preguntas, claro está, fueron filtradas por la sociología de la literatura. Desde una perspectiva crítica, nos preguntamos por las condiciones de posibilidad de la construcción del relato dicotómico y su desarrollo a lo largo del tiempo. Además, la disciplina nos llevó a recuperar la dimensión histórica de la literatura, para ubicar en el espacio social los actores e intereses en juego y dar cuenta de las conexiones entre los artistas y los públicos. Esto implicó alejarnos de las lecturas “internalistas” y “externalistas” que asumen dos polos de la comprensión de la literatura: texto y contexto.⁷ Ambas posturas llegan a ser limitantes cuando no dan una visión amplia de las conexiones entre las obras, los proyectos artísticos en juego y los intereses en disputa en el ámbito literario.

Por ello, encontramos más apropiado preguntarnos por los debates incluidos en los proyectos estéticos y políticos de los intelectuales, en su forma y contenido. Ante todo, nos interesa comprender –bajo la dialéctica de producción y recepción y de texto y contexto– los proyectos estéticos y políticos que se abrían camino y su relación con la sensibilidad de la época. En este sentido, antes de concentrarnos en su obra literaria, pensaremos en los escritores como figuras intelectuales activas en el espacio social y político. Así como se cuestionó el poeta alemán dadaísta, Hugo Ball:

¿Qué significa un poema hermoso y armónico si nadie lo lee porque no puede encontrar resonancia alguna en la sensibilidad de la época? ¿Y qué significa una novela que en realidad se lee por adquirir cultura, pero que, a su vez, está muy lejos de dinamizar esa cultura? (Ball 2005, 117).

Nos aventuramos a pensar que Palacio y De la Cuadra –cada uno con sus especificidades– sí fueron parte de un proyecto estético de vanguardia en el que se problematizaba la cuestión de la nación en los términos de lo nacional popular. Por lo tanto, esta investigación se articula en

⁷ Veremos en el capítulo 1 que las lecturas “internalistas” de la literatura se enfocan en el contenido de la obra a partir de la dicotomía entre forma y contenido. De otro lado, la mirada externalista se centra en las condiciones de producción de las obras como si existiera un vínculo automático entre las condiciones sociales y las obras artísticas.

torno a la siguiente pregunta: ¿cómo Palacio y De la Cuadra problematizaron la literatura nacional-popular en el marco de un proyecto de vanguardia enraizada?

Quien lee descubrirá –y con razón– que hemos planteado un objetivo de impronta gramsciana. Esto es así porque permite ver, en el juego de la forma y el contenido de la literatura, conexiones relevantes entre los escritores, los debates estéticos y políticos y las clases populares. Ello no implica un acercamiento mecánico entre las condiciones sociales y la obra literaria, sino que hace necesario volver la mirada crítica a los espacios de discusión, intelectuales y artísticos, y a su conexión con los textos. Para ello, recurrimos a diferentes textos de su producción, especialmente a los marginales, así como al ámbito de la prensa chica ecuatoriana (publicaciones de corta duración y de diferente periodicidad, vinculadas a grupos políticos y populares). En estos espacios existen elementos para hablar de una unidad de problemáticas.

Por consiguiente, como Gramsci (2009) ha apuntado, es importante ver cómo las propuestas estéticas de los autores conectan con el público y qué idea tienen los intelectuales de esa relación. En este sentido, más allá del círculo del campo literario, intentamos señalar la relación entre los intelectuales y los sectores populares, entendiéndolos en términos de clase y estableciendo las conexiones entre ellos. Se trata de analizar el papel de los proyectos estéticos en la sociedad, su impacto al otro lado de las fronteras del mundo intelectual.

Ahora, si bien el término de clase popular puede ser impreciso en primera instancia, su flexibilidad se ajusta al análisis histórico de cada sociedad. La noción tiene valor analítico, pues nos remite a las posiciones sociales de quienes tienen relaciones económicas de trabajo y producción en la ciudad y en el campo, pero que también cuentan con formación y organización política y cuestionan las instituciones oficiales (Lida 1997).⁸ En este trabajo nos referimos a los grupos que en los años veinte y treinta cuestionaban las instituciones y los privilegios de las clases hegemónicas: campesinos de la costa y de la sierra, indígenas en su mayoría, artesanos, pequeños comerciantes, maestros, profesionales políticos, la joven intelectualidad; hombres y mujeres, aunque estas últimas tuvieran menor participación en la

⁸ A decir de Lida, “[...] las clases populares ocupan un universo intermedio entre lo hegemónico y lo marginal, con una doble articulación que podríamos calificar de ‘subalternidad’ y de ‘subhegemonía’ frente a los otros dos universos: el del poder y el de la marginación, respectivamente” (1997, 5).

esfera política. El término irá adquiriendo precisión en el análisis histórico social, identificando sus características.⁹

Tomamos este camino analítico para pensar el terreno común de Palacio y De la Cuadra: el florecimiento de la conflictividad popular y su relación con la estética expresado en las publicaciones de corta circulación, revistas y prensa chica. En ellas se encuentran tres tipos de relaciones que dan cuenta de la interacción del arte y la política en aquella época: 1) los debates latinoamericanos sobre el papel del arte, 2) las lecturas sobre los intelectuales y lo nacional, y 3) las impresiones de las clases populares expresadas en la prensa escrita. En este aspecto concreto buscamos aportar a los estudios de la literatura y a la metodología de la sociología del arte.

En definitiva, regresaremos a la época, a los escritores y a sus proyectos –entendiéndolos en sus obras, en su relación con las redes intelectuales y en su visión de la sociedad ecuatoriana de entonces– para leerlos bajo otras luces. Así, comprenderemos cómo Palacio y De la Cuadra compartían unas ideas sobre la literatura y ponían en juego sentidos sobre el arte, no necesariamente en el centro del campo literario, sino también en los márgenes. Estos proyectos los veremos a través de dos problemáticas específicas: la noción de vanguardia y su implicación sobre el campo literario y la relación entre los intelectuales y la cuestión de lo nacional-popular.

Al investigar sobre el término vanguardia, nos encontramos con una lectura sobre los fenómenos latinoamericanos que expresaba la tensión entre las corrientes europeas y el trabajo de los escritores latinoamericanos en la búsqueda por una identidad “originaria y original” (Bosi 2002). El concepto vanguardia enraizada parece señalar aquellas tensiones que se han encontrado en los autores de la época y en la sensibilidad que se estaba construyendo. De hecho, la misma noción de vanguardia ya presenta una relación en la que se disuelven las dicotomías entre arte y política, y entre forma y contenido.

Las vanguardias artísticas constituyen una autocrítica del arte en la sociedad burguesa, proponen “dirigir la experiencia estética [...] hacia lo práctico” (Bürger 2016, 49) y, con ello, niegan los fundamentos de la autonomía del arte. Así, no resulta contradictorio pensar en la

⁹ Véase el capítulo 3.

noción de vanguardia y los vínculos de esos proyectos con lo nacional con la finalidad de analizar las propuestas específicas de Palacio y De la Cuadra. El arte, en su dinámica de distanciamiento y de acercamiento, configura y transfigura el mundo. Es, en definitiva, un terreno fértil para la crítica a la sociedad actual.

En el primer capítulo, con base en la tensión que existe entre el arte y la política, proponemos pensar a la literatura como una forma de *mediación* social entre la obra producida y el contexto. Analizamos el espacio de la producción literaria y las relaciones de poder que lo atraviesan. Discutimos la noción de campo (Bourdieu, Graw) y problematizamos la cuestión de la relativa autonomía del campo. Con Benjamin recuperamos el vínculo entre estética y experiencias, pues el arte genera respuestas, reacciones, lecturas. Desde la perspectiva de Antonio Gramsci, examinamos la noción de literatura nacional-popular, articulada a la de intelectual. Finalmente, para pensar en la literatura latinoamericana y, específicamente, la de nuestro país, examinamos el concepto de vanguardia (Bürger) en relación con la vanguardia enraizada latinoamericana (Bosi, Schwartz). El término mediación nos remite a los planteamientos de los autores que constituyen el marco teórico, para proponer la disolución de la dicotomía entre vanguardia y realismo social.

El segundo capítulo explora la crítica literaria alrededor de la discusión sobre vanguardia y realismo social, específicamente a partir del caso de la oposición entre Palacio y De la Cuadra. Revisamos cuatro momentos de la crítica literaria, en cada uno de los cuales hay cierta particularidad sobre la discusión. Primero, abrimos la discusión sobre la crítica de esas primeras décadas del siglo XX y ponemos en tela de juicio la lectura lineal sobre la vanguardia. Después, revisamos cómo se empezó a formular la existencia de una frontera entre autores como Palacio y los del llamado realismo social, lo cual derivó en un debate álgido en la década de los años sesenta. En los años ochenta se renueva la cuestión, pero desde un ángulo distinto, bajo la preocupación sobre la internacionalización de la literatura ecuatoriana. Finalmente, en los años más recientes, algunos críticos han mostrado interés en cuestionar esta dicotomía y en ampliar la problemática. De cierta manera, vemos cómo se ha configurado una idea de la autonomía del arte, la cual plantea la existencia del arte fuera de las fronteras de lo social y lo político para pensar la literatura ecuatoriana.

En el tercer capítulo, analizamos los proyectos de Palacio y De la Cuadra bajo un enfoque cualitativo-histórico. Así, primero hay que señalar los principales aspectos problemáticos de

la época para tener claro el marco en el que se producen los textos literarios. Específicamente, resaltamos la relación entre la conflictividad popular y el campo artístico e intelectual. Luego, utilizando el método de la investigación documental y de análisis de contenido, leemos dos tipos de publicaciones de la época que dan cuenta de dos importantes debates en los que se producían proyectos comunes: 1) la problematización de la noción de vanguardia y 2) el papel de los intelectuales y lo nacional popular. Con base en este material y discusiones, planteamos la participación de Palacio y De la Cuadra en los debates de la época, en aquel terreno común que no hace sentido bajo la dicotomía vanguardia y realismo social.

Es necesario señalar ciertas precisiones metodológicas de esta investigación. En un ejercicio crítico, volvimos a los estudios literarios para dar cuenta de la formación de la dicotomía que nos preocupa aquí. En este análisis nos nutrimos de las investigaciones de los teóricos ecuatorianos; no pretendemos desestimar o desechar los aportes previos, más bien recuperarlos y problematizarlos para abordar otras preguntas. Así, constituyeron fuentes primarias y secundarias de nuestro análisis. Planteamos cuatro recortes para analizar la crítica literaria (años veinte y treinta, hacia la década del sesenta, las últimas décadas del siglo XX y los años más recientes) tomando como referencia las publicaciones de autores reconocidos y de influencia en el campo.

La base de la investigación radica en diferentes documentos históricos. Por un lado, estudiamos algunas publicaciones de la prensa chica (prensa partidista y popular)¹⁰ y de las revistas culturales entre 1925 y 1938.¹¹ Por otro lado, recuperamos algunos de los textos marginales de Palacio y De la Cuadra (que no constituyen el centro de su obra reconocida y estudiada); cuentos y artículos que seleccionamos porque ahí se evidencia su posición sobre la literatura. De forma lateral revisamos textos reeditados o recopilados de varios autores de la época en nuevas ediciones (Paredes 1987; Corral 2000; Schwartz 2002; Robles 2006) y también la correspondencia de Benjamín Carrión recopilada en dos tomos (2007a; 2007b).

¹⁰ Más adelante señalamos las especificidades de este tipo de publicaciones. Sin embargo, en términos generales, constituye un tipo de publicación de corto tiraje. Por lo general, tenían una filiación política a un partido u organización social, eran de corta duración y de distribución mensual o semanal. Así, la denominación “prensa chica” puede agrupar a ambos tipos de publicaciones, tanto a las partidistas como a aquellas que simpatizaban con una corriente política y con diferentes organizaciones sociales.

¹¹ Si bien las revistas también son publicaciones de corto tiraje, su filiación no era necesariamente política. Las líneas se vuelven borrosas entre algunas publicaciones culturales y políticas. En este caso, utilizamos revistas de artes y literatura. Señalamos su papel en el campo artístico e intelectual de la época en el capítulo 3, título 1.

Haciendo uso de las herramientas de la sociología de la literatura y de los conceptos analíticos propuestos, ubicamos los textos en su marco textual y contextual.

La búsqueda de información en las publicaciones de la época tuvo como base un criterio de contenido, de selección de debates y de escritores clave; los parámetros se fueron acotando en el camino. Comenzó con un seguimiento de los escritores De la Cuadra y Palacio, sus publicaciones, las referencias a sus obras y las redes sociales que se armaban. Fue problemático hallar la presencia directa de José de la Cuadra en la prensa chica, pues estaba vinculado al diario *El Telégrafo*; sin embargo, encontramos su escritura en la revista *Savia*.¹² Después, se identificaron las tendencias políticas de las revistas y de la prensa chica y, de igual forma, las redes que conformaban junto a otras publicaciones. Aquello dio cuenta de una red colaborativa entre Quito, Guayaquil, Loja y Riobamba, que no sólo implicaba relación entre intelectuales, sino el despliegue político de los diferentes partidos y grupos políticos.

La mayoría de las publicaciones periódicas encontramos en el registro de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP). También obtuvimos información en el Archivo Histórico del Guayas (AHG) y en la biblioteca del Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Por otra parte, aunque no ampliamos la investigación a los diarios de circulación nacional, encontramos documentos en el Archivo Histórico de El Telégrafo (AHET) –fondo documental ahora desarrollado por la Universidad de las Artes–, especialmente tras un breve rastreo en la revista *Semana Gráfica*.¹³ Por último, recuperamos algunos números de la revista *Ñucanchic Allpa* del fondo documental en línea del historiador Marc Becker, “e-archivo ecuatoriano”. Una limitante a nuestra exploración fue el cierre temporal del Archivo Histórico Municipal de Guayaquil durante los meses de trabajo de archivo. Sin embargo, tuvimos acceso a fuentes importantes para esta investigación en los catálogos de las bibliotecas de Quito: del Ministerio de Cultura y Patrimonio, del Centro Cultural Benjamín Carrión, de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y de FLACSO, Sede Ecuador.

¹² Mientras Palacio tuvo una presencia concreta en la prensa chica en el semanario *Cartel*, la carrera de José De la Cuadra estuvo marcada por su vinculación a *El Telégrafo*, en donde tuvo contacto con escritores como José María Egas, Gerardo Gallegos y Adolfo Simmonds (Robles 1976, 13). Sin embargo, encontramos que ambos autores publicaron en la revista *Savia* de Guayaquil.

¹³ Esta revisión no fue exhaustiva, pues la revista *Semana Gráfica* tenía difusión nacional. La exploración y análisis de esta revista es un campo que queda abierto y que promete arrojar rica información sobre la cultura ecuatoriana.

Tanto Palacio como De la Cuadra pertenecían a grupos políticos de izquierda, ambos afiliados al Partido Socialista Ecuatoriano.¹⁴ Por ello enfocamos el análisis en el circuito de producción y circulación de publicaciones de tendencia de izquierda y liberales de izquierda.¹⁵ Esta decisión implicó tener siempre en mente el panorama completo de la literatura ecuatoriana. Al final, ubicamos al menos 100 textos, ordenados por temáticas,¹⁶ como resultado de la exploración por 22 publicaciones (50 en un comienzo). Organizamos el material de acuerdo al tipo de publicación (artículo o narrativa) y alrededor de dos temáticas principales (la noción de vanguardia y los intelectuales frente a lo nacional). La elección de estos ejes se basó en la propuesta teórica de la tesis, lo cual profundizamos en el primer capítulo.

Los debates que analizamos y la inclusión de las publicaciones de la prensa chica —en la que se aprecia un particular vínculo entre los intelectuales y las clases populares— dieron forma a un contexto en el que se puede pensar una unidad entre Palacio y De la Cuadra. Desde esos debates analizamos las propuestas de los dos escritores y así evitamos establecer una relación mecánica entre texto y contexto. Finalmente, para propósitos de esta investigación, no profundizamos en el análisis de las revistas culturales ni en el de la prensa; esto ya ha sido abordado por otros autores o puede convertirse en un problema de investigación más amplio.

Por último, como hemos visto, este es un trabajo que parte de la sociología de la literatura, pero que tiene una perspectiva interdisciplinaria. Nos nutrimos de los trabajos históricos, de la crítica literaria y de la sociología política para poder cumplir con los objetivos que nos hemos propuesto. La complejidad del problema expuesto daba pie para tener una perspectiva amplia y abastecernos de diferentes recursos, mostrando la imagen dialéctica de la realidad social.

¹⁴ Palacio fue uno de los fundadores del Partido Socialista Ecuatoriano en 1926. José de la Cuadra se afilió tras el entusiasmo que dejó la revolución Juliana (Hidrovo 2004, 67).

¹⁵ Esto implicó no profundizar en publicaciones de la matriz de derechas, de tendencia conservadora pertenecientes a organizaciones católicas, como *El Obrero* y *Voz obrera*. Asimismo, descartamos revistas de variedades y científicas.

¹⁶ Temáticas o unidades de registro. Galeano se refiere a los términos que condensan un contenido semántico clave en el proceso de análisis para clasificar la información (2004, 127).

Capítulo 1

Sociología de la literatura: claves para analizar las experiencias de vanguardia

La palabra, la palabra, el malestar en este punto precisamente, la palabra, señores míos, es un asunto público de primer orden.

— Hugo Ball: *La huida del tiempo*.

Existe una idea sobre la literatura, y las artes en general, arraigada en el sentido común: que están *más allá* de lo social, que lo superan y, por lo tanto, corresponden a ámbitos diferentes de la vida.¹ Esta idea del arte *incontaminado* de lo social acarrea consigo una serie de lecturas; entre ellas, se entendería que el arte no tiene ninguna utilidad social y que no debe ni puede comprometerse políticamente, pues, de hacerlo, dejaría de ser arte. Además, se asumiría que las obras son el resultado de la capacidad sensible del artista y, por consiguiente, para acercarse a ellas se requeriría de cierta sensibilidad, de un gusto adecuado. Así, las interpretaciones críticas del arte que se sustentan en esta premisa entenderían las obras desde el plano personal y biográfico. El arte sería una experiencia de “evasión del sujeto”, cuya realidad radical es la vida de cada uno, como afirmó Ortega al referirse a una autonomía del arte (Ferrari 2011, 433). Por supuesto, estos planteamientos provienen del flanco más radical de la lectura de un arte disociado de lo social y, por ende, sus tonalidades y desenlaces pueden variar.

En esta investigación proponemos abandonar esta lectura que disocia al arte de lo social a partir de un caso. Y es que la idea de un arte a-social ha derivado en una lectura antinómica sobre la literatura ecuatoriana: aquella que construye una frontera entre la literatura de vanguardia y la del realismo social en Ecuador entre 1920 y 1930. Por ello, estudiaremos los encuentros entre dos escritores a quienes cierta crítica los concibe por separado,² Pablo Palacio –literatura de vanguardia– y José de la Cuadra –literatura de realismo social–.

¹ Aquí nos referimos a un sentido común –claramente arraigado en la división escolar entre arte, literatura y estudios sociales–, a esa idea del escritor que no habita en este mundo social. Pero también entran algunas lecturas especializadas, que tienen una responsabilidad en la construcción de estos sentidos, entre las cuales hay una idea ontológica de la autonomía del arte. Enrique Ferrari (2011) problematiza el pensamiento de Ortega, quien se queda en la lectura ontológica de la naturaleza del arte, con lo cual le hace una entidad distinta de la realidad del espectador. De tal modo, el arte sería un “mecanismo de evasión de la realidad radical” (Ferrari 2011).

² Entre otros intérpretes críticos de Palacio y De la Cuadra –y en general de la literatura del veinte y treinta– que analizamos en el segundo capítulo, están: Joaquín Gallegos Lara, Benjamín Carrión, Agustín Cueva, Wilfrido Corral, Humberto Robles y Leonardo Valencia.

Esta interpretación dicotómica no deja pensar la construcción histórica y social de las obras literarias, pues asume como dada la diferencia polarizada entre dos tipos de autores: de vanguardia y de realismo social. Además, de acuerdo con esta lectura se asume a la vanguardia ecuatoriana como una propuesta artística a-crítica, que se plantea ajena a la sociedad y que –en términos de contenido– no se posiciona políticamente. Asimismo, el realismo social de los años treinta sería una producción literaria configurada como la recreación de vida de ciertos grupos sociales que no plantea nada nuevo en términos de la forma estética. En definitiva, y como profundizaremos más adelante, este relato de la literatura ecuatoriana tiene en el fondo una falsa idea de la autonomía del arte como base para dicha interpretación.

Con la finalidad de pensar esta problemática desde otro ángulo, uno que parta de la relación entre literatura y sociedad, necesitamos una base teórica con la cual trabajar el fenómeno. Es decir, ¿cómo vamos a entender a la literatura?, ¿qué preguntas nos podemos hacer a partir de dicha concepción?, ¿cómo podemos pensar los problemas de esta dicotomía entre vanguardia y realismo social? Esto implica configurar una noción diferente sobre el arte y la literatura que incorpore los aportes de la sociología, los estudios literarios y la filosofía.

Así, en primer lugar, para responder estas preguntas, ponemos en diálogo a tres pensadores que delimitan conceptualmente el modo de realizar nuestra investigación. La articulación de sus planteamientos forman un punto de vista para dar cuenta de los problemas que nos interesan y, ante todo, para formular las preguntas. Como veremos, nos permitirán pensar a la literatura ecuatoriana en su construcción histórica, en sus vínculos con la cultura nacional y como un espacio de tensiones y debates. Partiremos desde los estudios del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) y del filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937).

En los tres autores encontramos una manera de comprender a la literatura en la que 1) se plantea una apreciación histórica no lineal sobre los fenómenos literarios, 2) no se establece un vínculo mecánico entre contexto y texto, y 3) se articulan forma y contenido de la obra. Sus aportes serán fundamentales para construir una sociología de la literatura; es decir, un estudio que conciba a la literatura como un efecto de las relaciones sociales. La voluntad crítica de la sociología y la filosofía nos permitirá pensar en el fenómeno de la vanguardia en el Ecuador de los años veinte y treinta.

En segundo lugar, plantaremos las bases teóricas para comprender los fenómenos de vanguardia, con la finalidad de comprender las particularidades y la originalidad de los fenómenos artísticos latinoamericanos. Recuperamos el trabajo analítico de Peter Bürger y hacemos énfasis en el pensamiento de Hugo Ball, poeta alemán, fundador del dadaísmo. Asimismo, integramos en la reflexión el concepto de vanguardia enraizada propuesto por Alfredo Bosi a partir de la obra de Jorge Schwartz sobre las vanguardias latinoamericanas. La noción de vanguardia enraizada juega un papel doble en este trabajo: nos permite comprender la cercanía del fenómeno ecuatoriano respecto al latinoamericano y situar algunas discusiones centrales en la época. Además, hace posible pensar en la originalidad del proyecto latinoamericano respecto al europeo, como una literatura que se hace cargo de su propia tradición, es decir, con un afán por explorar las formas desde su tradición, en una tensión que impide el conservadurismo artístico.

Por último, formulamos una idea de la literatura como mediación social. Esta noción permite mirar los fenómenos literarios en su recorrido histórico, en una articulación de texto y contexto que evita los análisis mecánicos entre las condiciones sociales y económicas y las obras. Así también evitamos caer en la tentación de analizar al arte por el arte; más bien, abrimos la perspectiva hacia una articulación de literatura y emancipación. Planteamos mirar la relación dialéctica entre forma y contenido y no simplificar el análisis a un resumen de los argumentos de una obra. Finalmente, establecemos, a partir de esta idea, una metodología de estudio que se concentra en las publicaciones de difusión al público en general (revistas culturales y prensa chica) para comprender los proyectos literarios y políticos de la época y el campo común de Palacio y De la Cuadra.

1. La literatura como objeto de investigación social

La manera de abordar a la literatura desde la sociología permite problematizar la lectura cosmopolita de la autonomía del arte y sus consecuencias sobre la manera de abordar las expresiones artísticas. No solo comprende las relaciones que se tejen en la producción y reproducción de las obras, sino que, al considerar a la literatura como un fenómeno social, permite analizar su recepción y las experiencias de sus lectores. En tal sentido, los estudios sociológicos sobre la literatura encuentran relaciones de fuerza y de poder que atraviesan al fenómeno literario en un contexto histórico determinado. La sociología tiene las herramientas para pensar la complejidad del arte en un ejercicio de reconstrucción de las fuerzas históricas y políticas que configuran a las obras literarias como formas particulares de construcción de

sentido. De tal modo, una obra literaria no es un acumulado de enunciados, sino un modo específico de construir los argumentos, de pensar a la obra, pues lleva en sí un proyecto estético particular. Hablar de la literatura desde la sociología resalta una característica específica: su historicidad.

La sociología de la literatura ha explorado de diferentes maneras su objeto de estudio. Nathalie Heinich, en su estudio sobre la historia de *La sociología del arte*, distingue tres generaciones cronológicas e intelectuales: la estética sociológica, la historia social del arte y la sociología de las encuestas (2002, 9). Como señala la autora, esta disciplina se funda en relación con la estética tradicional en la primera mitad del siglo XX, cuando los especialistas en estética y filósofos buscaban un nuevo enfoque en “la sociedad” (Heinich 2002). Hacia la Segunda Guerra Mundial, una segunda generación de pensadores realizó esfuerzos por *ubicar* el arte en la sociedad. Principalmente historiadores del arte intentaron volver explícitos los contextos en los que se desarrollaron los autores y las obras. Finalmente, en los años sesenta, señala Heinich, se comenzó a tratar el arte *como* sociedad, es decir, se analizaron las instituciones, los actores, los objetos; esto en relación con el desarrollo de las encuestas y la etnometodología en Estados Unidos y en Francia. De esta manera, la sociología se comenzó a centrar en el producto (ya no en la ‘esencia’ de las obras ni en su contexto) y en lo que configura (Heinich 2002).

Además de esta clasificación que muestra el desarrollo histórico de la disciplina más general que es la sociología del arte, el desarrollo de la sociología de la literatura abarca desde los estudios asistemáticos –que toman a la literatura de manera instrumental, para ejemplificar aspectos específicos de una problemática– hasta los trabajos sistemáticos que toman a la literatura como objeto de estudio desde distintos enfoques teóricos (Romero y Santoro 2007).³ Desde el punto de vista de la sociología, la literatura puede ser abordada como un dato o como una disciplina interlocutora.⁴ Por una parte existe una relación vertical (mirar a la

³ Los acercamientos desde la literatura a la sociología y a otros estudios sociales no han sido pocos. Así, cuando José María González analiza las afinidades electivas entre la filosofía, la sociología y la literatura, encuentra que escritores han partido de estudios sociales para elaborar su obra artística; de igual forma, la obra de un escritor puede marcar a cierto pensamiento sociológico (González 1989). Finalmente, hay corrientes literarias que se han enfocado en retratar aspectos específicos de la vida social, particularmente de la vida burguesa. González realiza una investigación cuya forma plantea una relación horizontal entre la sociología y la literatura. Aunque conserva una filosofía biográfica, argumenta que existen *afinidades electivas* entre Kafka y Weber que se remiten al tema de la burocracia (González 1989). Recomendamos su lectura para ampliar sobre este tema.

⁴ La interdisciplinariedad de las últimas décadas ha permitido romper con esas barreras de las disciplinas y se ha convertido en un eje de los estudios culturales y otros trabajos sociales que buscan articular el pensamiento científico investigativo con otras formas de concebir y acercarse a la realidad, entre ellas, el arte.

literatura como objeto desde la teoría y el método sociológicos); por la otra, se trata de una relación horizontal entre dos disciplinas (la literatura en tanto reflexión rigurosa sobre las obras).

Estas dos posiciones de la literatura se cruzan con dos orientaciones de estudio, una internalista, que indaga el ‘contenido’ de las obras –es decir, busca dar cuenta de lo que quiere expresar, su argumento–, y otra externalista, que analiza las condiciones de producción y su relación con un mercado específico (Romero y Santoro 2007). Si la literatura es tomada como un dato, puede ser leído el contenido de las obras como material sociológico –internalismo– o puede realizarse un análisis sobre las lógicas de producción económicas, las de distribución y consumo –externalismo–. Por otra parte, si la literatura es asumida como una disciplina interlocutora, puede tratarse de un diálogo entre la teoría social y lo planteado en la obra literaria –internalismo– o puede ser situada como un campo de reglas propias como planteó el trabajo de Pierre Bourdieu –externalismo– (Romero y Santoro 2007).

Las dificultades no escapan a la manera sociológica de aproximarse a la literatura, más aún si consideramos la complejidad del fenómeno estético.⁵ Las orientaciones internalista y externalista no dan cuenta por sí solas de la dimensión socio-política de la literatura; de hecho, se asientan sobre una distinción entre la forma y el contenido de las obras, la cual es falsa. La filosofía, de la mano de la sociología, nos permitirá ampliar el concepto de literatura y superar los aspectos problemáticos de las lecturas a-históricas del arte. Asimismo, serán considerados los esfuerzos teóricos de los estudios literarios y sus lecturas sobre las obras artísticas.

En este sentido, para aventurarnos a plantear una definición alterna de ‘literatura’, partimos de los trabajos de Pierre Bourdieu (1990; 2002) sobre el campo literario y sus reglas, de modo que podamos pensar las relaciones de fuerza y de poder que se tejen en un espacio de producción social. A continuación, el debate entre Adorno y Benjamin nos permitirá reflexionar sobre la literatura como un ejercicio de distanciamiento y acercamiento y, gracias a esto, recalcar la importancia de las experiencias que genera el arte (Martín-Barbero 1991). Con Gramsci (1967; 2009) haremos énfasis en este aspecto, especialmente para comprender

⁵ Como señala Heinich (2002), la historia del arte y la estética como disciplinas brindan criterios de exigencia distintos. Así, la historia del arte se preocupa por las relaciones de los artistas con las obras y la estética de las relaciones entre los espectadores y las obras.

los vínculos entre los artistas –intelectuales, para utilizar el concepto del autor– y el pueblo, relación que se encuentra en la noción de la literatura nacional popular. Estos autores nos darán las premisas para considerar a la literatura como productora de sentidos y, de esta manera, comprender su relación con la política.

1.1. El campo literario y la producción de obras

Al revisar los registros de los estudios de la literatura desde la sociología, encontramos una noción mecanicista en varios autores, según la cual se establece una relación directa entre las estructuras sociales y políticas y la obra de arte; es decir, una condición de afectación inmediata entre un contexto social y la obra. El reflejo de las condiciones sobre la obra no da cuenta de las dinámicas propias del fenómeno de la literatura; por ello, es necesario pensar en las reglas, en las especificidades del fenómeno. Bourdieu ha trabajado este aspecto desde la sociología, comprendiendo la existencia de una mediación en el campo literario, entendido como un espacio social que *refracta* las condiciones sociales en reglas del campo a partir de las cuales produce las obras literarias.⁶

Bourdieu analizó la construcción del campo literario en Francia en *Las reglas del arte* (2002), publicado originalmente en francés en 1992. El estudio sobre las condiciones materiales y las obras mismas permitió al autor concebir las dinámicas internas de un espacio social en el que se producen las obras literarias, siguiendo con el marco de su trabajo teórico sobre campos, *habitus*,⁷ capitales y prácticas sociales. En esta investigación nos limitaremos a utilizar el concepto de campo, que es un cuestionamiento a la manera como se ha configurado una relación mecánica en la lectura sobre la literatura y a “la representación romántica de la biografía de la que aún tiene la filosofía del proyecto original” (Bourdieu 1990).⁸ Esto implica mirar a las condiciones sociales que se refractan en un espacio social, que se configura por

⁶ Bürger (2016) ha pensado esta mediación como la institución arte a partir de los conceptos de la crítica marxiana a la religión y de aspectos del modelo para la interpretación de obras literarias de Marcuse. De esa manera, plantea un modelo de ciencia crítica de la literatura para el análisis de la vanguardia.

⁷ En este trabajo hemos decidido no trabajar bajo la perspectiva teórico-metodológica que da el concepto de *habitus*. Por un lado, porque el *habitus*, entendido como una “estructura estructurada” y una “estructura estructurante”, no aporta a esta investigación, pues no se centra en los recorridos de los escritores, sino en las experiencias que genera el fenómeno de la literatura. Por lo tanto, no es necesario trazar las capas de disposiciones más profundas adquiridas durante su vida al incorporar una estructura social. Por otro lado, hay una idea determinista circular atrás de este concepto, que parece no dar lugar al cambio social. Michael Burawoy, por ejemplo, también adopta esta postura de quedarse con la noción de campo, “so long as we drop the notion of habitus” (2012, 200).

⁸ El proyecto original se refiere a un análisis retrospectivo por el cual el sujeto se determina a partir de una toma de conciencia de su condición de clase (Bourdieu 1990).

relaciones de fuerza y por lucha específicas. Así, la obra de arte ya no es la creación individual de un genio –absuelto de su condición social–, sino el resultado de las condiciones de producción del campo literario.

La “ciencia del hecho artístico”, como la denomina el sociólogo, establece que el campo es un espacio en el que se hallan todos quienes producen las obras y su valor (Bourdieu 1990, 2). Este lugar social es un campo de fuerzas y un campo de luchas relativamente autónomo que ejerce una *mediación específica*, de tal forma que las determinaciones externas pasan a través de él. Entonces, cumple una función de refracción, pues “las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo” (Bourdieu 1990, 2). Tal como un prisma, el campo artístico se ha convertido en un escenario relativamente autónomo que es atravesado por las condiciones sociales y políticas; prisma en el que están situados quienes producen las obras y su valor simbólico específico y en el cual se producen los bienes artísticos. Así, según señala Isabelle Graw en un análisis más contemporáneo:

Los acontecimientos externos invaden el campo del arte pero, para Bourdieu, el punto decisivo es que son refractados a través de las condiciones y reglas específicas de este campo: tienen un impacto sobre el arte, pero en los propios términos del arte (Graw 2013, 200).

Ahora bien, cabe realizar un paréntesis relacionado con la utilización del término autonomía para referirse a este espacio social. Isabelle Graw matiza la noción bourdieana de autonomía del campo artístico. Existen diferentes matices de la noción de autonomía del arte. Rescata el modelo de Bourdieu, dado que la noción de campo del arte implica un espacio *relativamente* autónomo y, por tanto, concibe juntas a la autonomía y a la heteronomía. La autora prefiere pensar en términos de “heteronomía relativa”, pues da mayor énfasis a “las restricciones externas [que] prevalecen pero solo de forma relativa” (Graw 2013, 200).

A pesar de ello, para este trabajo es más apropiada la noción de autonomía relativa del campo literario –en el sentido histórico que le da Bourdieu. Como lo señala la misma autora, dicha noción implica el proceso histórico de diferenciación del espacio social del arte sin negar la influencia del contexto social (Graw 2013). Esto implica que el concepto de campo no puede ser un a-priori, sino que debemos estudiar las condiciones de posibilidad de su surgimiento.

Sapiro argumenta al respecto: “La autonomización metodológica del campo literario como objeto de estudio sociológico es entonces posible con la condición de que se comprendan los factores sociohistóricos de su autonomización en relación con los condicionantes políticos, económicos y religiosos” (2016, 38).

En adición, esta mirada sobre el campo literario como espacio relativamente autónomo nos da qué pensar sobre los movimientos de vanguardias, los cuales se han caracterizado como posturas de novedad y como corrientes auténticas que han resignificado la idea de autonomía del arte.⁹ Es importante comprender estos problemas bajo este panorama conceptual, pues, aún en los momentos que el arte *parece* adquirir un status de completa autonomía, el campo sigue siendo una serie de relaciones de posiciones y de tomas de posición en el marco de ciertas condiciones históricas y sociales. Por consiguiente, en las diferentes maneras como se ha pensado la autonomía del arte, no debe olvidarse que el campo literario “por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político” (Bourdieu 1990, 16).

Es más, aún en los momentos que se piensan como una ruptura radical, la tradición del campo sigue operando, pues se ha asentado en la institución del arte, en la historia que se ha de aprehender para tener una posición en el espacio social de la literatura. La idea de campo implica un aprendizaje de la tradición. Si se ha de entrar al campo literario a luchar por una posición a través del capital simbólico específico, se deben comprender las normas del juego literario (Bourdieu 2002). No hay la irrupción de algo nuevo sin pasado, como veremos más adelante.¹⁰ Bourdieu apunta este aspecto cuando se refiere a los vanguardistas que buscan transgredir las reglas vigentes del campo: deben tener un conocimiento preciso de la manera en que se desenvuelve el campo literario, de su historia y de la tradición para poder irrumpir (Bourdieu 2002). La tradición plasmada en historia del campo se encuentra en una clara relación con el capital simbólico específico acumulado: “[...] incluso en el mundo del arte, gobernado cada vez más por imperativos económicos, y por un mercado global que juega con frecuencia el rol de árbitro en las cuestiones artísticas, la historia del arte sigue siendo requerida como póliza de seguro” (Graw 2013, 31-32).

⁹ Revisaremos este problema más adelante.

¹⁰ El análisis de la tensión paradójica que generan los ejercicios estéticos vanguardistas ha sido propuesto por Luciana Cadahia (2011).

Entonces, ¿cómo funciona el campo literario? Las fuerzas del campo están determinadas por la posición de todos los que entran en el espacio –acordes a la estructura de distribución de las especies de capital– y por las reglas del juego. Los diferentes actores –escritores, editores, críticos, instituciones artísticas, galerías, entre otros– buscan, a través de luchas, modificar ese mapa de posiciones. Esto ocurre bajo las leyes específicas de dicho microcosmos, que se configura como una red de relaciones objetivas entre posiciones definidas por la estructura de la distribución de las especies de capital. Así, el objeto particular de la ciencia de la obra de arte de Bourdieu es “*la relación entre dos estructuras, la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones (y sus ocupantes) responsables de la producción de las obras y la estructura del espacio de las tomas de posición, es decir, de las obras mismas*” (Bourdieu 1990, 14).

La estructura del campo está marcada por su relación con el campo de poder.¹¹ Por esta relación, en el campo literario se disputan dos principios, dos fuerzas. Si bien este dispone de una *autonomía relativa*, a fin de cuentas está englobado en el campo de poder y en los principios económicos y políticos de jerarquización (Bourdieu 1990). De ahí se sigue que el campo literario sea un lugar de lucha entre estos dos principios: el principio de jerarquización *heterónoma*, que se impondría si una ley común del campo del poder se aplica y resta autonomía al campo artístico (como la política fascista), y el principio de jerarquización *autónoma*, que se impondría si la producción artística llegara a ser independiente respecto a las leyes del mercado (Bourdieu 1990). El campo literario se configura en la lucha constante entre estas dos leyes que buscan imponerse: la del éxito comercial y la del grado de consagración específica, o el reconocimiento de los semejantes.

Para Bourdieu, una obra es un fenómeno de creencia, pues pone en juego el “monopolio del *poder de consagración* de los productores o de los productos” (Bourdieu 1990, 19). Es decir, se basa en el reconocimiento social, en la acumulación de capital simbólico; de hecho, el campo literario sólo se forma cuando hay un capital simbólico por el cual luchar. El capital simbólico es el que da el reconocimiento, es un valor que va más allá del económico y que permite la construcción de un mercado de arte. Así, la *illusio* concentra las acciones, pues es el interés –adquirido y acumulado– del sujeto para participar en las luchas para tomar posición en un campo, es la disposición al juego (Bourdieu 2002). Es decir, implica un

¹¹ Aquí hay una clara referencia al pensamiento marxista. Además, su teoría tiene acercamientos y diferencias respecto a los planteamientos gramscianos (Burawoy 2011; Moraña 2014).

reconocimiento de que en ese campo existe una disputa de algo que tiene un valor, que es válido sólo a partir de determinadas reglas. Tan solo al “jugar el juego”, es decir, al participar bajo ciertas reglas, ya hay una aceptación naturalizada de ellas:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista (Bourdieu 2002, 339).¹²

Si bien la noción de campo literario en la versión bourdieana ha sido matizada y también puesta a prueba por estudios más contemporáneos,¹³ las dimensiones de autonomía relativa y de *illusio* del campo literario son fundamentales para una comprensión de la literatura en su dimensión histórica y social. Abre un espacio para comprender la consagración de cierto canon, el desarrollo sincrónico y diacrónico de las posiciones de los actores, el capital simbólico de las instituciones, entre otros (Moraña 2014). En el campo literario es posible reconocer lo que se pone en juego: quiénes tienen posiciones objetivas de dominación en el campo, quiénes irrumpen y pretenden alterar ese orden, la relación del campo con el mercado y el campo de poder, así como el papel de la crítica literaria. En definitiva, la noción de campo literario puesta en escena nos permite evidenciar la constelación de actores y las reglas que se tejen y deshilan, el marco de condiciones en que una obra debe ser entendida. Este análisis se realiza sólo en la medida en que el concepto permanezca abierto, provisorio –que no significa confuso– y se ponga a prueba en las condiciones históricas específicas. Sin embargo, el estudio no se puede quedar ahí, más aún con los objetivos planteados, que van más allá de un análisis de la configuración del campo literario. Una vez claro el tipo de configuración histórico-intelectual que hizo posible cierto proyecto estético, se abren las preguntas sobre las experiencias que genera la literatura. Desde este espacio y su institucionalidad –entendida no en términos formales, sino en tanto las reglas sociales y

¹² Por ejemplo, para el caso del campo de poder, Burawoy señala: “Bourdieu presents political practice as a form of game playing in which rule s, stakes, relevant forms of capital are taken as given. Indeed, the act of playing a game implies already an unstated investment or *illusio* in the game” (2008, 24).

¹³ Para ejemplificar: el mencionado estudio de Graw sobre el mercado y el arte. Dicho análisis concluye que no hay una división tajante entre mercado y arte –idea común en la sociedad actual–, sino que, a pesar de cierto grado de autonomía, tienen una relación de dependencia (Graw 2013). Un estudio más cercano en términos espaciales es de Mabel Moraña (2014), quien ha leído la recepción productiva de las ideas de Bourdieu en América Latina. A decir de Moraña, la idea de campo permite materializar las relaciones de poder en coordenadas acotadas (perspectiva marxista), en las que entran en juego otros problemas, “sin embargo, es necesario reconocer que muchos de los matices y, en muchos casos, de los grandes niveles de problematización política, social y cultural que son propios de América Latina no encuentran en la teoría de Bourdieu un modo de análisis que alcance a contemplarlos” (Moraña 2014, 15).

simbólicas que se asientan en el juego de relaciones sociales del campo— es posible analizar el problema de la emancipación social y la conexión de la literatura con el pueblo, aspectos que nos invitan a pensar Benjamin y Gramsci.

1.2. La experiencia del arte en el público

La Escuela de Frankfurt incorporó en el debate sociológico de cuartos del siglo XX la cuestión del arte y la cultura. Dicha adhesión articuló la crítica de la estética y la crítica del proyecto ilustrado. Mientras Adorno y Horkheimer lamentaban el devenir del arte en industria cultural, Benjamin —aunque inscrito en la corriente crítica de Frankfurt— conectó el progreso de la técnica con las apropiaciones populares del arte y con la emancipación. Unos años antes, al sur de Europa, Gramsci, desde la cárcel, planteaba un proyecto de literatura nacional-popular. Tanto Benjamin como Gramsci se remiten a la materialidad del arte y nos permitirán pensar en la emancipación desde el trabajo estético más allá de las fronteras del campo específico de la producción artística e intelectual. Siguiendo la lectura de Martín-Barbero (1991),¹⁴ retomaremos el debate entre Adorno y Benjamin para comprender la importancia de una concepción dialéctica sobre las consecuencias de los proyectos estéticos.

A pesar de compartir el espacio de la crítica, Adorno y Benjamin tomaron caminos distintos para comprender el arte. El debate tiene origen en su mirada sobre el surrealismo. Los dos teóricos críticos compartían la idea de que la experiencia estética era elemental para una comprensión filosófica correcta (Buck-Morss 1981, 252). Basar la filosofía en la experiencia estética permitió a los autores establecer una nueva relación entre el sujeto y el objeto, una relación de contacto pero no de apropiación. Así, Adorno encontró una equivalencia entre filosofía y música, mientras Benjamin lo hizo entre filosofía e imagen.¹⁵ Sin embargo, la relación entre modos cognoscitivos como la ciencia y el arte marcó una distancia entre los dos autores, así como la relación entre el arte y su recepción (Martín-Barbero 1991).

Adorno realizó junto a Horkheimer una crítica a la sociedad capitalista y alrededor de esta construyó su pensamiento estético. La industria cultural representa, para los autores, el fracaso de la cultura, pues supone una reducción del arte, al concentrarse en la diversión, que

¹⁴ Como señala Cadahia (2016), Martín-Barbero trabaja la dimensión sensible en el registro de la estética, y se pregunta, “¿es posible pensar en dispositivos estéticos emancipatorios?” (Cadahia 2016, 274).

¹⁵ Para Buck-Morss, esta noción de equivalencia entre diferentes modos de experiencia no constituye lo novedoso, sino la relación entre la experiencia estética y el materialismo dialéctico (1981). Dicha relación era impensable bajo el paradigma de la ciencia burguesa.

sustituye a la experiencia artística genuina. En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer analizan cómo el devenir histórico liberó al espíritu de la tutela teológico-feudal; sin embargo, en este mismo proceso de autonomización, se vio sometido a las reglas del mercado y se introdujo en la lógica mercantil moderna (1998). La obra de arte se convirtió, entonces, en una mercancía artística, en un mecanismo, bajo el orden social burgués, el cual se mantiene sobre los hábitos y los afectos. Este mundo social se estaba transformando y era visto con horror: “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer 1998, 171). El estudioso de la crítica, Terry Eagleton, apunta sobre la esfera pública burguesa –opuesta a los privilegios del feudalismo– lo siguiente:

Lo que estaba aquí en juego nada más y nada menos era la producción de un sujeto humano totalmente nuevo: un sujeto que, como la propia obra de arte, descubriera la ley en las profundidades de su propia identidad libre, y no ya en algún opresivo poder externo. [...] En contraste con el aparato coercitivo del absolutismo, la fuerza más poderosa que mantiene cohesionado el orden social burgués radica en los hábitos, las afinidades, los sentimientos y los afectos; y esto es lo mismo que decir que el poder, en un orden tal, tiende a *estetizarse* (Eagleton 2006, 73-74).

Adorno mira al arte moderno, consecuencia del proyecto burgués de autonomización, como un ámbito de pura negatividad, es decir, como un espacio incontaminado de la praxis (Eagleton 2006). A este espacio estético sólo sería posible acceder a partir de cierta disposición, cultivada por el arte. A su vez, no toda experiencia cultural podía ser considerada una experiencia estética. Esta distinción planteada por Adorno creó una división entre la cultura de masas –como el cine, la radio o cierta música– y el arte cultural. Mientras el primero –curiosamente propio de la cultura popular– quedaba reducido a un efecto del capitalismo, el segundo, en cambio, era el camino indicado para una estética emancipadora. Por ello, Martín-Barbero señalará en su obra, *De los medios a las mediaciones* (1991), que el pensamiento estético de Adorno adolece de cierto elitismo.

Ahora bien, si tanto Benjamin como Adorno coinciden en que la realidad no es una línea continua y que no se puede partir de un punto fijo, Benjamin le dará un acento particular a esta perspectiva metodológica. La “disolución del centro como método” explica su interés por los impulsos y los márgenes, por la historia como red de huellas, de revoluciones y mitos (Martín-Barbero 1991, 56). Esta forma de pensamiento permite vislumbrar las mediaciones e

hizo posible a Benjamin ir más allá en la reflexión sobre el arte: le llevó pensar en la recepción activa del arte.

Así, existen dos diferencias principales entre ambos autores respecto al arte. La primera ya la hemos señalado: aquello que para Adorno era una industria cultural que reproducía las dinámicas del capitalismo, para Benjamin tenía cierta potencialidad de emancipación. En segundo lugar, Benjamin le dio énfasis al ámbito de la recepción del arte cuando propuso que la estética es un juego dialéctico de acercamiento y distanciamiento. Mientras, para Adorno el arte es una forma de negatividad que impide algún tipo de reconciliación –o positividad–, Benjamin piensa en las “transformaciones de la sensibilidad contemporánea y sus formas de mediación” (Cadahia 2016, 276). Así, “desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción” (Martín-Barbero 1991, 49).¹⁶

Adorno cuestionó a Benjamin, argumentando que este último no había pensado en las mediaciones. Sin embargo, Benjamin fue el pionero en reflexionar históricamente sobre la relación que existe entre la transformación en las condiciones de producción y los cambios que se dan en el ámbito de la cultura; en definitiva, pudo pensar la mediación que existe en “las transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social” (Martín-Barbero 1991, 56). Para Benjamin, las transformaciones en el plano de la estética no están desligadas de las transformaciones en la experiencia.

En Benjamin –diferente de la postura de Adorno–, la obra de arte se plantea como el rescate de una existencia marcada por la mercancía, pero sin identificarse con ella, pues contiene elementos que la mercancía no: “una forma no ya indiferente a su contenido, sino indisociable de él; una objetivación de lo subjetivo que supone un enriquecimiento” (Eagleton 2006, 401). Benjamin, en contraposición a la dialéctica negativa de Adorno y Horkheimer, piensa a la experiencia como la manera de introducirse en la historia de las masas y las nuevas técnicas; no se trata de un distanciamiento del pueblo, sino que mantiene una dialéctica de

¹⁶ Cadahia encuentra que esta lectura de Martín-Barbero sobre la doble dimensión del dispositivo (en tanto instrumento de dominación, pero también de emancipación) le permite reivindicar el vocablo “popular” en el ámbito de la cultura. Es en este sentido que Martín-Barbero retoma el problema del arte en Adorno y Benjamin (Cadahia 2016).

acercamiento y alejamiento. Este no es un elemento accidental en su pensamiento, sino que demuestra un interés por la percepción y el uso de la obra de arte.

Al igual que Adorno y Horkheimer, Benjamin da cuenta de los cambios de su tiempo que marcan a la modernidad. Sin embargo, se separa de ellos cuando trabaja desde la percepción del público y observa desde la marginalidad: en las calles, las fábricas, las salas de cine y la literatura. Encuentra que la *reproductibilidad* técnica es algo nuevo que se impone a lo largo de la historia, cada vez con mayor intensidad. Así, aprecia cómo la imprenta es la reproducción técnica de la escritura o la fotografía conlleva obligaciones artísticas en el proceso de reproducción de imágenes. La obra ha estado sometida a una serie de transformaciones en su estructura física, pero ninguna reproducción es total (Benjamin 2003). De esta manera, reconoce que las transformaciones tecnológicas no alienan de por sí, sino que pueden –como no– producir un cambio en la sensibilidad de las masas.

El pensamiento alegórico marcó la visión de Benjamin sobre la obra de arte, que se vuelve fragmentaria y que rechaza la totalidad simbólica. El autor encuentra una nueva sensibilidad de las masas, el *acercamiento*, que es el resultado de una larga transformación, de la “conquista del sentido para lo igual en el mundo”, expresado en las técnicas que significan la muerte del aura en la obra del arte (Martín-Barbero 1991, 58). Por consiguiente, surge una nueva percepción con ayuda de las técnicas, un sentir que implica exigencias igualitarias, antes que un optimismo tecnológico. La mirada de Benjamin sobre las tecnologías no es optimista, pues las considera cómplices de la ideología en ese momento de la historia; sin embargo, sí da cuenta de la abolición de ciertos privilegios.

Contrario a la idea de que las tecnologías deriven en una fatal alienación totalitaria, Benjamin reconoce que la técnica puede permitir la emancipación a partir del arte. Y esta idea radica –a pesar de la corriente pesimista en la Escuela de Frankfurt respecto al desarrollo de la razón instrumental– en su interés por lo popular. La crítica que se había anclado en el momento de la negatividad descubrió, con Benjamin, una luz en la *experiencia* social, más allá del Estado y del individuo. Este es el aspecto que retoma Martín Barbero de Benjamin:

Un desplazamiento que fue a la vez político y metodológico permitió a Benjamin ser pionero de la concepción que desde mediados de los años setenta nos está posibilitando desbloquear el análisis y la intervención sobre la industria cultural: el descubrimiento de esa experiencia

otra que desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas, pues como él afirmó “no se nos ha dado la esperanza, sino por los desesperados” (Martín-Barbero 1991, 63).

En la *experiencia* de Benjamin es posible observar la importancia del arte político, de la relación entre estética y emancipación, pues en la relación de acercamiento a las masas y distanciamiento estético se encuentra la posibilidad de emancipación. El arte político no es aquel que demuestra una postura o un programa ideológico. Por el contrario, es aquella práctica estética que, en su elección de libertad, en su misma construcción, constituye ya un acto político. No es un arte político por su contenido –sobre lo que trata–, sino por la *forma* con la cual irrumpe.

Contra la estetización de la política propia de regímenes fascistas, Benjamin propone una politización del arte.¹⁷ En el contexto de la guerra, analiza cómo las sensaciones, la percepción sensorial, son afectadas por la técnica de la guerra. El fascismo pone en práctica una estetización de la política que hace de la humanidad objeto de su misma contemplación: su propia aniquilación le produce a la humanidad goce estético (Benjamin 2003).¹⁸ Por el contrario, la politización del arte impacta en el espectador por su misma cualidad de acercamiento. Aquí Benjamin ya plantea una dialéctica de la forma y el contenido de la obra de arte.

Benjamin establece un vínculo entre el arte y la política en un texto que fue leído por él mismo el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, publicado bajo el título de *El autor como productor* (2004). Para Benjamin, la cuestión no radica en saber si, al hacer arte se sirve a una ideología política, pues la relación entre ambos no es mecánica, sino que está mediada por la experiencia. Lo fundamental debe partir de un tratamiento dialéctico de la relación entre el contenido y la forma, específicamente en la literatura de intención política.

¹⁷ A pesar de que los interlocutores hayan cambiado, lo expuesto demuestra la actualidad de los textos y sus debates.

¹⁸ Benjamin lo formula de esta manera: “la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano” (Benjamin 2003, 97).

Al dirigirse a sus interlocutores –intelectuales políticos de izquierda, a quienes resulta importante el ser o no 'revolucionarios'–, Benjamin llama la atención sobre la “espontaneidad del carácter revolucionario de la producción artística” (Echeverría 2004). Es decir, la calidad se mide de acuerdo con la capacidad de la obra de arte para ir acorde a los problemas técnicos que la historia le plantea. La obra de arte conlleva una afirmación revolucionaria en sí misma; depende de su consistencia y del modo en que la técnica es empleada. La obra es un acto, por tanto, en sí misma se encuentra una posición ante la vida. Así:

Ante la pregunta: ¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?, quisiera preguntar: ¿cuál es su posición **dentro** de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la **función** que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras (Benjamin 2004, 24-25).¹⁹

El énfasis que Benjamin pone en la experiencia estética y en el papel de acercamiento del sensorium es el punto de conexión que nosotros encontramos con el pensamiento de Gramsci y que mostraremos a continuación. Como veremos, los modos de percepción y la experiencia social e histórica son fundamentales para comprender el arte como un trabajo de los sentidos comunes (Gramsci 2009). Con el concepto de literatura nacional-popular, Gramsci profundiza en la relación entre los artistas y el pueblo ante la pregunta sobre el porqué ciertas obras se quedan impregnadas en la memoria del pueblo y otras no.

Gramsci y Benjamin no sólo comparten experiencias de vida frente al fascismo europeo, sino que también –quizás, precisamente por dichas vivencias– nos permiten pensar la relación entre el arte y la emancipación. Para ambos, el arte tiene un componente importante en la recepción, en una relación mediada con el público lector. Puesto que pensaron a la experiencia social como la mediación entre el contexto social y la obra, ambos autores rompen con la dicotomía entre la forma y el contenido y plantean una superación dialéctica que transfiera el problema de la obra a su historicidad.

¹⁹ El resaltado es nuestro.

1.3. Literatura nacional-popular y los intelectuales

Todo es político, también la filosofía o filosofías, y la única filosofía es la historia en acto, la vida misma.

— Gramsci: *La formación de los intelectuales*.

Gramsci, el pensador italiano que fue recluido en la cárcel, desde donde produjo su mayor obra, los *Cuadernos de la cárcel*, tuvo una actitud de pensamiento crítico en tanto planteó una irrupción al pensamiento marxista ortodoxo. Transformó la tradición del pensamiento marxista al cuestionar un estructuralismo dominante y preocuparse más bien por las cuestiones de la hegemonía a partir de la historia. De hecho, propugnó un esfuerzo por interrelacionar orgánicamente lo económico, lo político y lo cultural al proponer un proyecto nacional-popular que plantee los problemas de la vida nacional y que tenga base en las fuerzas populares. Así:

Gramsci postuló la urgencia de estudiar a la cultura como campo donde se construyen, perpetúan y perfeccionan las claves de la hegemonía de la clase dominante, constructora de un “sentido común” que no por ser popular es menos una función de esa dominación, de sus códigos e imágenes, que se convierten en los canales socialmente fijados de transmisión de cualquier mensaje cultural, y por tanto de cooptación y asimilación del mismo (Acanda 2015, 18-19).

El problema artístico, para Gramsci, no radica en una crítica de las costumbres o una crítica política por superar ciertas creencias y actitudes hacia la vida (Gramsci 2009, 17). Siguiendo a Bourdieu, no se trata de una relación mecánica entre el contexto y el artista. Más bien, “se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida” (Gramsci 2009, 21). El problema se origina en la lucha por una nueva cultura artística.

El sociólogo Michael Burawoy ha señalado en varias ocasiones las diferencias sobre la dominación cultural entre Bourdieu y Gramsci. Mientras la dominación simbólica de Bourdieu se basa en la idea de una falta de reconocimiento por parte de las personas —pues hay un proceso social (mistificación) que produce una brecha entre experiencia y realidad—, la noción de hegemonía de Gramsci se basa en el consenso, en un acuerdo racional que deja de lado el problema del reconocimiento de la clase dominante (Burawoy 2012). Aunque para

Bourdieu es inconsciente la dominación, Gramsci mira que hay un reconocimiento cuando se trabaja en el sentido común.

Si bien no es cometido de esta tesis, cabe señalar que aun antes que Gramsci o Benjamin, Schiller es fundamental para pensar estos vínculos entre lo estético y lo político (Cadahia 2016). Sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* constituyen una original interpretación sobre la disposición estética y sus consecuencias políticas. Incluso, el concepto gramsciano de “hegemonía” –como ‘dominio directo’ que conlleva un ejercicio persuasivo de dirección moral e intelectual–, al decir de Eagleton, se corresponde con el sentido de lo estético en Schiller, en tanto se refiere a “los medios mediante los cuales el poder político se afirma a sí mismo, un planteamiento que se interesa más por las prácticas institucionales rutinarias, que, más específicamente, por aquellos signos, imágenes y representaciones que llamamos ideología” (Eagleton 2006, 208). De tal modo, la batalla cultural por la transformación social tiene su conexión con el papel de los afectos y la sensibilidad, puesto que son los ámbitos desde los cuales se construye el tejido cultural, el sentido común de los sujetos.²⁰

La idea del sentido común es clave, entonces, para rebatir la objeción de Burawoy a Gramsci sobre la idea de que hay más en la hegemonía que el consenso, de que hay una mistificación de la explotación (Burawoy 2012). Más que mistificación, existe un trabajo en los sentidos llevado a cabo por las clases dominantes de tal manera que se asuma y se acepte como tal la realidad, se convierte en una *illusio*. Hay un trabajo en la elaboración del sentido común. Así, Gramsci se acerca a Benjamin, pues ambos arraigan la verdad en la experiencia. Este último rescata el papel de acercamiento del sensorium del arte, mientras que, para Gramsci, el arte debe conectar, generar experiencias en las personas, estar vivo; por ello es posible para los intelectuales estar cerca de las clases trabajadoras.

Lo cierto es que tanto Gramsci como Bourdieu problematizan la relación entre el texto y el contexto, y Gramsci va más allá: propone una manera dialéctica de comprender a la obra, como forma y contenido. Asume una tesis parecida a la de Benjamin, que contenido y forma son lo mismo (Gramsci 2009, 85), y añade que esta tensión dialéctica entre el contenido y la forma conlleva un significado histórico. Así, “forma ‘histórica’ significa un determinado

²⁰ Lo estético es un “asunto peligroso y ambiguo” porque puede ocasionar una revuelta contra el poder que lo marca (Eagleton 2006, 83).

lenguaje y ‘contenido’ indica un determinado modo de pensar no sólo histórico sino ‘sobrio’, expresivo, sin agitar los puños [...] sin la máscara teatral” (Gramsci 1976, 79). Ambos se conjugan en la obra que puede formar parte de un proyecto que luche por una “nueva cultura”. En este sentido, para Gramsci, “tal vez no se pueda siquiera decir [...] que se lucha por un nuevo contenido del arte, porque esto no puede ser pensado abstractamente, separado de la forma” (2009, 21), del lenguaje.

Por ello, el autor cuestiona el círculo paralizante en el que ha incurrido cierta crítica literaria que remite a la literatura misma su explicación. Para Gramsci, la razón de la literatura se encuentra en las relaciones sociales y la manera de acercarse a la literatura como problema se basa en un tratamiento de lo histórico y lo social. De ahí que se puede derivar una metodología para el tratamiento de lo literario como problema sociológico. Esta es una posición compartida con Bourdieu, pues la literatura no encuentra su explicación en la misma superestructura; es decir, no se trata de un círculo paralizante, sino que existe una relación dialéctica entre la estructura y la superestructura. Para ambos autores, la razón de la literatura se encuentra en las relaciones sociales; Gramsci dirá que la estructura y la superestructura conforman un bloque histórico (1967, 100).

La forma artística parte de una intimidad que es compartida por un pueblo que sentirá más vivamente dicha expresión artística: “junto, o mejor, por debajo de la expresión de carácter cosmopolita del lenguaje musical, pictórico, etc., hay una sustancia cultural más profunda, más restringida, más ‘nacional-popular’” (Gramsci 2009, 44). La lengua carga con una historia que da sentido a las relaciones sociales, a los anhelos y expectativas colectivas. Por lo tanto, hay que comprender la manera en la que funciona el lenguaje, más allá de la ordenación sintáctica. La lengua es la expresión más completa del espíritu, el cual no está comprendido en figuras individuales, sino en las expresiones universales del pueblo (Paoli 1989).

La premisa de la nueva literatura no puede no ser histórica, política, **popular**: debe tender a elaborar lo que ya existe, no importa si en forma polémica o de otra manera: lo que sí importa es que hunda sus raíces en el *humus* de la cultura popular así como es, con sus gustos, tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por más atrasado y convencional que sea (Gramsci 2009, 28).²¹

²¹ El resaltado es nuestro.

Junto a lo popular, se introduce lo nacional. Al referirse Gramsci a la literatura italiana, expresa: “la literatura no es nacional porque no es popular” (2009, 114). La identificación entre una nación y sus escritores, la “admiración” del público que motiva la escritura, radica en que el trabajo de los autores identifique los anhelos del pueblo. Una verdad del arte “requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico” (Gramsci 2009, 114).

Esta noción de la literatura nacional-popular parte de la *lógica* con la que operan las tradiciones culturales que pueden llegar a convertirse en expresión popular. Así, las corrientes religiosas, o las corrientes ‘político-culturales’ sólo pueden llegar a ser “sentido común” cuando expresen los anhelos de la comunidad que generan identidad social (Paoli 1989, 86) y los problematizan. Las corrientes literarias italianas se han saltado esa identificación con su pueblo; carecen de un “‘contacto’ sentimental e ideológico con tales multitudes” (Gramsci 2009, 31).

Ahora bien, esto no significa que la obra de arte deba ser un instrumento moralizador. Por el contrario, el artista juega con las fuerzas populares, sobre la base de esos materiales y conecta con ese sentir popular. El artista trabaja esas fuerzas y sentimientos, no los expone de forma aleccionadora, sino que redirecciona las fuerzas reactivas para que se vuelvan emancipadoras. Este también es un trabajo intelectual.

La importancia de la noción de intelectual en Gramsci radica en la ruptura que establece con la falsa idea de una distancia entre el trabajo intelectual y físico-muscular. Tal separación sería ideológica, pues la producción simbólica es propia de los seres humanos. Los especialistas en dicha producción simbólica son los intelectuales y de ahí que el concepto de intelectual sea más amplio y no se restrinja al papel de académicos y docentes. Esta idea da cuenta de una función específica en la sociedad, de un lugar y una posición dentro de un campo específico de producción, para retomar a Bourdieu. Por lo tanto, permite pensar a los artistas y escritores como intelectuales anclados en la estructura social. Con esto, Gramsci también puede pensar en la capacidad de generar hegemonía a través de la toma activa de

conciencia, pues el sentido común –más allá de la estructura simbólica inamovible que es Bourdieu–²² puede ser disputado políticamente.

El intelectual orgánico (distinto del intelectual independiente) debe cumplir la función de conectar, comprender y criticar al pueblo (Gramsci 1967). La relación entre los intelectuales y el mundo de la producción no es directa; es “mediata” en el tejido social y en el complejo de las superestructuras. Esto es fundamental, pues, tanto para Gramsci como para Benjamin, el hombre entra en contacto con la naturaleza a través del trabajo y de la técnica –en el caso de Benjamin, a partir de la experiencia–; así, las relaciones sociales son activas y conscientes “y corresponden al mayor o menor grado de entendimiento que sobre ellas tiene el hombre particular” (Gramsci 1967). Así, aunque todos los seres tengamos actividades intelectuales, seamos parte de una concepción del mundo, los intelectuales tienen una función en ese mundo: ejercen la autocrítica. No tienen un vínculo mecánico con la estructura económica, sino a través de la construcción de sentido, suscitando nuevos modos de pensar.

Entonces, en este contexto, ¿qué implica ser artista? El artista es aquel intelectual cuya propuesta no dirige, sugiere. El artista trabaja los sentidos desde el interior (Gramsci 2009). Esto no significa de ningún modo que el arte se vea subsumido en las lógicas de la política, sino que las obras son políticas en cuanto arte, replanteando la afirmación que toma de Croce: “el arte es educador en cuanto arte y no en cuanto ‘arte educador’” (Croce en Gramsci 2009, 22).

El énfasis del papel del intelectual se relaciona con lograr una hegemonía cultural que lleve a un proyecto nacional-popular. Como señala Eagleton (2006), la única política que sobreviva al colapso de la política en la época moderna será aquella que se enraíce en la cultura y en la subjetividad. Por ello, se debe asumir la forma de hegemonía en el sentido gramsciano del término, es decir, “gobernando y dando forma a los sentidos desde dentro mientras les permite desarrollarse en toda su relativa autonomía” (Eagleton 2006, 69-70). Lo estético corresponde al ámbito de la hegemonía y no puede ser pensado al margen del sentido común y lo popular. Existe un tejido social como intermedio entre los intelectuales y la sociedad civil; relación que no es mecánica. El análisis de Gramsci, por lo tanto es histórico. Se trata de la búsqueda de un

²² Burawoy (2012) ha señalado esta diferencia entre Bourdieu y Gramsci y también ciertas debilidades de ambas propuestas. Como señalamos, la propuesta de Gramsci permitiría pensar el sentido común como un espacio más movible, sobre el cual se puede tomar conciencia y, sobre todo, modificar políticamente.

sentido de lo estético que no se encuentra en las *altas* esferas del arte, sino en la cotidianidad del sentido común, de las identificaciones comunes y en ese espacio de mediación.

[...] el arte está siempre ligado a una determinada cultura o civilización que, luchando por reformar la cultura, [...] se trabaja para crear un nuevo arte, no desde el exterior (pretendiendo un arte didascálico, de tesis, moralista), sino desde el interior, porque se modifica el hombre en su totalidad en cuanto se modifican sus sentimientos, sus concepciones y las relaciones de las que el hombre es la expresión necesaria (Gramsci 2009, 84).

Así, el arte puede producir un cambio profundo, pues, “en contraste con el aparato coercitivo del absolutismo, la fuerza más poderosa que mantiene cohesionado el orden social burgués radica en los hábitos, las afinidades, los sentimientos y los afectos...” (Eagleton 2006, 73). El artista puede trabajar las fuerzas populares unidas a un proyecto nacional-popular que se sustente en un lenguaje unificado y una comunidad nacional. Ahora bien, de lo que se trata es de pensar cómo actúa esta discusión sobre la estética, la emancipación y lo nacional popular en América Latina. Para ello, hace falta tomarse en serio el sentido del concepto de vanguardia en América Latina.

2. Pensando desde la literatura latinoamericana

La lectura dicotómica sobre la literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta, cuyos fundamentos cuestionaremos a profundidad más adelante, ha partido de un aislamiento respecto de los fenómenos y debates latinoamericanos. La idea de campo literario debería permitirnos relacionar los fenómenos nacionales con los de otras geografías, especialmente a partir de las redes intelectuales que comunican preocupaciones, experiencias y recursos.²³

Cabe resaltar que la conexión de debates y tendencias estéticas entre regiones no es una tesis nueva, menos aún lo es la idea de una asimilación latinoamericana de las corrientes europeas. Sin embargo, sí podemos encontrar— en términos generales— que las interpretaciones que utilizan la dicotomía vanguardia-realismo social tienden a analizar la literatura en una relación subordinada con Europa y las corrientes cosmopolitas —siendo el realismo social un producto específicamente latinoamericano y la vanguardia una corriente europea. De tal manera, según

²³ Esto, que no es objeto de esta disertación, ha sido abordado por otros autores. Véase Noemi (2013), Rodríguez (2015).

ese argumento, la metrópoli sería el referente de la “llegada” de ideas y de nuestro “atraso” respecto a la secuencia lineal que debe seguir la historia.

Al ser nuestro objetivo plantear otra manera de acercarnos a la literatura de los años veinte y treinta, partimos de una lectura latinoamericana de la literatura. A diferencia de las interpretaciones eurocéntricas, proponemos pensar las particularidades de los fenómenos latinoamericanos –como lo han pensado autores como Mariátegui Schwartz, Bosi, Videla–, para poder mirar, bajo ese marco teórico y contextual, las especificidades de la discusión en Ecuador. Por consiguiente, haremos un esfuerzo por comprender el contexto en el que surge la noción de autonomía del arte y su relación con la vanguardia, para esto, es necesario volver la mirada crítica al fenómeno europeo. En segundo lugar veremos algunos problemas en las interpretaciones latinoamericanas. Finalmente, trabajaremos la noción de “vanguardia enraizada” desde sus vínculos con la vanguardia europea, de tal modo que podamos conectar ambos fenómenos.

2.1. Crítica a la dicotomía entre arte y política

La revolución como *art pour l'art* no es algo que me fascine. Quiero saber adónde conduce una
cuestión.

— Ball: *La huida del tiempo*.

La dicotomía entre arte y política ya ha sido detectada por el pensador alemán, Peter Bürger, quien, a partir de su estudio sobre el idealismo estético, descubre que la construcción de la idea de la autonomía del arte derivó de un proceso histórico por el cual se dio una relativa separación de la obra de arte respecto de la praxis cotidiana. Este fue un proceso propio de la modernidad, en la que las esferas de lo cognitivo, de lo político y lo ético se separan, y con ellas también el arte que se integra en el modo de producción capitalista. Dicho giro histórico de separación de las esferas, por el cual el arte se separa de la praxis cotidiana, se convierte en la idea de una “esencia del arte” (Bürger 2016).²⁴

Así, la autonomía del arte es una noción propia de la sociedad moderna (Bürger 2016). Bajo la burguesía, que hizo del arte una mercancía más, se libera de las anteriores funciones

²⁴ Por ello resulta aún más cuestionable la aplicación de una categoría histórica tal al contexto latinoamericano, en el que dicha separación de las esferas no es tan evidente. Como señala Bürger (2016), la noción de autonomía del arte es propia de la sociedad burguesa, lo cual explica la separación histórica del arte respecto de la praxis cotidiana; ¿qué sucedía en América Latina?

sociales tradicionales, las de la Corte, la Iglesia y el Estado. Por consiguiente, el mercado le concede al arte la libertad anónima (Ferrari 2011). En la producción de mercancías, la cultura “se ha liberado hacia una determinada autonomía ideológica, por lo que es capaz de hablar en contra del mismo orden social del que es cómplice culpable” (Eagleton 2006, 427). Sin embargo, la categoría no acepta que la separación del arte de la praxis es un proceso histórico y en ese momento se ideologiza:

La relativa separación de la obra de arte respecto a la praxis cotidiana acabó por ser la idea (falsa) de que la obra de arte se independizó totalmente de la sociedad. Por ende, la autonomía es una categoría eminentemente ideológica, que une un momento de verdad (la separación del arte y la praxis cotidiana) y un momento de no-verdad (la de este suceso histórico a una “esencia” del arte) (Bürger 2016, 67).

El análisis histórico permite comprender que, al contrario de lo propuesto por el relato cosmopolita de la autonomía del arte, la libertad que el arte pueda proporcionar respecto al capitalismo no radica en su total autonomía. La distancia que se teje respecto al público es el producto de un proceso histórico moderno y burgués que supone que el arte debe provocar ensimismamiento y que permite evadir el carácter represivo de la sociedad (Ferrari 2011). Sin embargo, la capacidad emancipatoria del arte radica en la relación con el público, como hemos visto con Benjamin y Gramsci. Esto no significa someter al arte a las condiciones de la religión o de la burocracia; implica entender la condición dialéctica que tiene de autonomía – que le da el juego estético de la sensibilidad y el entendimiento– y de compromiso, de acercamiento, como una esfera de lo social.

Ahora bien, la noción de vanguardia presenta una relación en la que se disuelve la dicotomía entre arte y política, forma y contenido. Las vanguardias constituyen ya una autocrítica del arte en la sociedad burguesa; proponen “dirigir la experiencia estética, que se opone a la praxis cotidiana y surge en el esteticismo, hacia lo práctico” (Bürger 2016, 49) y, con ello, niegan los fundamentos de la autonomía del arte. Además, los movimientos históricos de vanguardia permiten realizar un giro: el arte entra en un estadio de autocrítica, apunta contra la misma institución del arte (Bürger 2016, 31).

Aunque no son un grupo homogéneo, es posible señalar que las vanguardias no se limitan a rechazar corrientes estéticas previas, sino que van contra el arte mismo. Entre dichos

movimientos se encontraba el dadaísmo, uno de los más radicales. Entre sus fundadores en el Cabaret Voltaire,²⁵ Hugo Ball, decía: “allí donde encontramos un ideal eterno anclado en las formas fijas de la educación y la cultura, de la literatura y de la política, es donde el individuo puede compararse, donde puede verse y corregirse” (Ball 2005, 80). Continúa y se pregunta:

Pero ¿cómo, cuando todas las normas están trastocadas y confundidas? ¿Cuándo imágenes falaces dominan no sólo el presente, sino las generaciones; cuando raza y tradición, cuando sangre y espíritu, cuando toda posesión segura del pasado pierde su carácter divino, se desacraliza y se devalúa? [...] ¿Quién va a querer encontrarse a sí mismo? Es necesario que me desprenda de todo mi respeto por la tradición, la opinión y el juicio (Ball 2005, 80).

Así, yendo contra el estatus del arte en la sociedad –bajo el concepto de autonomía del arte–, la protesta vanguardista busca acercar la experiencia estética hacia lo práctico, “devolverle al arte su praxis cotidiana” (Bürger 2016, 31). Y el punto clave de las vanguardias es que sólo en tanto autocrítica pueden permitir comprender objetivamente las fases anteriores de su desarrollo. Fue el esteticismo de fines del siglo XIX el mismo que creó las condiciones de posibilidad de la autocrítica, cuando los contenidos perdieron su faceta política y el arte quería ser solo arte, parafraseando a Bürger (2016). De modo que la misma idea de autonomía del arte de la sociedad burguesa creó las condiciones de su crítica.

Los movimientos de vanguardia se anclaron en la experiencia: “conjunto de percepciones y reflexiones asimiladas que, nuevamente, pueden ser reconvertidas en la praxis cotidiana” (Bürger 2016, 48). Dirigieron la experiencia estética hacia lo práctico. Como cuestiona en el manifiesto inaugural de 1916: “[...] y vosotros, muy respetados poetas, que siempre habéis hecho poesía con palabras, pero nunca habéis poetizado la palabra misma” (Ball 2005, 371).

En este proceso de redireccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana, la vanguardia se opone a los mecanicismos por los cuales se le impone al lector un comportamiento consumista, pues ahí el arte se convierte en instrumento de dominación; tal como cuestionó Benjamin la estetización de la política en la guerra. Al contrario, “con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de convincente [sic] sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador, alcanzó una cualidad táctil”

²⁵ Colaboraron, entre otros, “Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki y Tzara” (Ball 2015, 129).

(Benjamin 2003, 90). Contra un mundo que *bombardea* de impresiones, que no permiten un trabajo, Ball plantea un arte vivo que deja documentos paradójicos.

El arte no es el fin en sí mismo, sino “una ocasión para hacer una crítica de la época” (Ball 2005, 117). Así, el arte es una ocasión para buscar el rostro oculto de esos tiempos, para conmover y despertar, es un “método”, una forma que no se encierra en la alta cultura. En este sentido, la relación con el público es clave: “hacen de la provocación del público su objetivo declarado” (Bürger 2016, 80). La discusión que se da con las teorías artísticas va a la raíz: “toca la cuestionable esencia del arte mismo, su completa anarquía, sus relaciones con el público, la raza y la cultura del momento” (Ball 2005, 117). Esta actitud crítica es un aspecto compartido con los fenómenos latinoamericanos, en los cuales hay una controversia en torno a la “definición del propio estatuto del arte” (Schwartz 2002, 40).

2.2. Problemas desde la crítica latinoamericana

Nuestra tradición es toda la cultura occidental.

— J. L. Borges.

Ponerle fecha de inicio y de cierre a un fenómeno artístico es problemático. Sin embargo, se podría decir que el inicio de las vanguardias en América Latina se remonta a 1909, su auge a la década del veinte y su ocaso a principios de los años treinta (Schwartz 2002). Quienes leen notarán que partimos de la idea de la existencia de una vanguardia en el continente.²⁶

Siguiendo la lectura dicotómica de la autonomía del arte que hemos problematizado en el capítulo anterior, la voluntad de cambio, de ruptura y superación de la literatura previa sería la característica fundamental que aúna a las diferentes corrientes vanguardistas.

Ahora bien, en este apartado quisiéramos observar de cerca la especificidad de dicha fuerza para poner en crisis el orden cultural en América, su vinculación con los fenómenos políticos y su relación con la tradición. Esto lo veremos a través de tres problemas que se han presentado en la interpretación de las vanguardias latinoamericanas, en los cuales se presentan

²⁶ La historia continental de las vanguardias que realiza Schwartz ya lo señala: “A partir de la década de 1920, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular; la vastísima bibliografía disponible y la amplia y rica documentación, ambas aún en su fase de exploración, permiten no sólo confirmar la existencia de las vanguardias sino también delinear una arqueología de los respectivos movimientos” (Schwartz 2002, 35).

unas antípodas, polaridades de las cuales buscamos alejarnos en este trabajo, las cuales son: cosmopolitismo y nacionalismo, ruptura y tradición, “arte por el arte” y “arte comprometido”.

Para empezar, es innegable el impacto de las vanguardias históricas europeas en el campo artístico latinoamericano; sin embargo, no fue una influencia unidireccional. El desarrollo social, político y estético de América Latina le dio al proyecto estético vanguardista su propia especificidad (Schwartz 2002). En Europa, la experiencia de la guerra y su potenciación a partir de la tecnología bélica dio a los movimientos artísticos una motivación, la fundación de un proyecto civilizatorio diferente (Osorio 1981). Por su lado, en América Latina, las corrientes artísticas de vanguardias fueron devoradas por los artistas e intelectuales de la época, pero no asimiladas de manera pasiva, sino bajo sus propias preocupaciones y contextos intelectuales.

Si las vanguardias latinoamericanas fueran consideradas de manera estática, se podrían encontrar dos polos en los que estaría la imitación y la originalidad, pero tal empeño fracasaría ante el peso de esas antinomias paradójicas (Bosi 2002). En esos términos, el debate sobre el cosmopolitismo y la tradición, lo moderno y la identidad, la copia y la identidad no nos llevan a ningún lado.

En las tres primeras décadas del siglo XX se debatió la noción de vanguardia, su real influencia en las literaturas latinoamericanas y, ante el escenario de cambios sociales, políticos y culturales de los países, se problematizó la relación entre la vanguardia y las tradiciones literarias (Pöppel y Gomes 2008). ¿Cuál era ese pasado que se cuestionaba?, ¿se negaba la tradición?, y, en tal caso, ¿cuál? Si bien la literatura latinoamericana no puede ser interpretada como un sistema coherente, cerrado y unidireccional, sí se puede afirmar que no hubo una tendencia a la ruptura radical de su pasado y sus tradiciones, más bien un ejercicio de doble sentido que demanda un trabajo específico de comprensión.

La ideología de lo nuevo inundó a las vanguardias latinoamericanas no exenta de tensiones, pero no se limitó a una actitud de rechazo al pasado. Se materializó en las transformaciones formales de la poesía, en sus imágenes, en la imagen tecnológica de la era moderna y en la tropicalización del escenario urbano (Schwartz 2002). La vanguardia anunciaba algo: la transformación del arte, de la literatura, y la destrucción del orden social. Implicaba la construcción de una estética que rompa con los esquemas de percepción, de sensibilidad,

particularmente, el de la mimesis aristotélica, y busca transformar en poéticas las cosas no poéticas (Pöppel y Gomes 2008, xi). El aliento internacional de este fenómeno fue estético y político: se problematizó un arte al servicio de la realidad como acto creador y crítico. En este sentido, ciertamente, en las vanguardias se puso en duda el carácter de una tradición estética. José Carlos Mariátegui, pensador peruano marxista, la explica de la siguiente manera:

[...] qué es lo que separa el arte del siglo XIX y el arte del siglo XX. La característica del arte del siglo XIX es su orientación naturalista. El artista de esta orientación se sentía destinado a copiar la naturaleza tal como la veía, sin dramatizarla y sin idealizarla. El arte se purgó en esa época, de la retórica y la teatralidad antiguas. [...] El expresionismo tiene un punto de vista radicalmente antagónico y antitético. No es objetivista, sino subjetivista (Mariátegui 2012, 97).

Sin embargo, no se trata de una tradición que desaparece, que es eliminada de la historia de la estética. Más bien, está muy presente en los movimientos de vanguardia en una tensión paradójica de margen y frente que dista mucho de ser una práctica profética de lo nuevo como lo habría supuesto determinado “relato teleológico subyacente a la idea misma de vanguardia” (Cadahia 2011, 175). Para pensar a la vanguardia lejos de dicho relato, Cadahia realiza un juego etimológico del sentido de la palabra vanguardia rastreando su origen conceptual. Encuentra que, en castellano, vanguardia tiene una doble acepción, militar por un lado y topográfica por el otro, y ambas coinciden en la dimensión espacial. Sin embargo, cuando se sitúa el concepto en un marco artístico y político, se suele abandonar el entramado conceptual que implica la posición de avanzada militar y la posición marginal topográfica; “como si la fuerza espacial del vocablo se hubiera eclipsado para dar paso a una temporalidad lineal y progresiva” (Cadahia 2011, 177). La autora propone retomar la tensión de la dimensión espacial y la dimensión temporal de vanguardia para ver cómo la estrategia de ruptura está contaminada de la estrategia de situarse en los márgenes.

En América Latina, la ideología de lo nuevo halló detractores. Borges, Vallejo y Mariátegui adelantaron una crítica en este sentido, más allá de sus diferencias. De acuerdo con Schwartz, por ejemplo, “la Buenos Aires de Borges es un retrato del pasado, de sus tradiciones, de sus héroes; una mitología urbana creada por la memoria y no por el deseo proyectado hacia el futuro” (2002, 53). De igual forma, Vallejo criticó la nueva poesía desde París en la revista *Favorables París Poema*. La nueva sensibilidad de la que se jactaba el vanguardismo fue,

para Vallejo, la consecuencia de la cultura que da el progreso, por la función de la máquina moderna. Así, “los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad” (Vallejo en Schwartz 2002, 53). Finalmente, Mariátegui tampoco se afilió a la ideología de lo nuevo y cuestionó la utilización del término “nuevo”, pues ha envejecido. Así, “la nueva generación no será efectivamente nueva sino en la medida en que sepa ser, al fin, adulta, creadora” (Mariátegui en Schwartz 2002, 55).

De hecho, es Mariátegui quien expresa mejor de qué manera la tradición alimentada por los legados culturales del pasado puede tener efectos renovadores en la literatura. En un estudio reciente, el ecuatoriano Álvaro Campuzano (2017) ha demostrado cómo el proyecto de Mariátegui sugería un encuentro del presente con el pasado, de la revolución con la afirmación nacional. Esta idea presente en su obra concernía a todo el continente e iba más allá de simples proclamas nacionalistas; esto en tanto conciliaba su interés por el movimiento internacional socialista y los “legados coloniales de diferenciación interna de la población”, lo cual “supone un momento de afirmación nacional” (Campuzano 2017, 276).

La idea de una “tradición” contra la vanguardia también se manifestó en el espectro cultural ecuatoriano en la década del veinte. Así, la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* a través de un artículo de Félix del Valle alertaba sobre la destrucción de los “temas eternos, los medios eternos” (Robles 2008). La interpretación de que el realismo social de los treinta y los cuarenta es un arte decadente forma parte de una lectura europea marcada por el contexto estalinista, al identificar erróneamente la preocupación social de los escritores con una vanguardia política en la que las reglas estéticas estaban subordinadas al partido. La preocupación por lo social no necesariamente va de la mano con un detrimento de la calidad artística. Como veremos, los escritores de los treinta supieron rescatar elementos nacionales y cosmopolitas, así como recuperar preocupaciones sociales, convirtiéndose en una tendencia innovadora y original, diferente de las vanguardias europeas.

De hecho, la polémica de las literaturas latinoamericanas a principios del siglo XX, el binomio nacionalismo/cosmopolitismo, va de la mano con esta preocupación por la tradición. En Ecuador, no es de extrañar una reacción así, siendo que el contexto socio-político del país era propicio para el surgimiento de manifestaciones políticas y estéticas que se refirieran a lo nacional. En América Latina el problema de la reproducción o influencia de lo extranjero ha

dado lugar a debates que cuestionaron a una literatura “extranjerezante” y no comprometida con las realidades nacionales.

Algunas de las convenciones que se asocian a la Vanguardia histórica son las del “ataque al *statu quo*, rechazo del pasado, llamada a la innovación técnica, crítica de la cultura literaria en vigencia, afán de actualidad y [...] ‘un proyecto activista, transformador, frente a’ la sociedad” (Robles 2008, 229). El punto de referencia del vanguardismo hispanoamericano ha sido el grupo de movimientos de vanguardia europeos. Este problema ha tenido mayor o menor centralidad y se desarrollaron dos posturas al respecto: por una parte, aquella que planteaba que la vanguardia latinoamericana era un epifenómeno de los movimientos europeos; por otra parte, aquella que comprendía a las vanguardias latinoamericanas como independientes de cualquier influencia.

Enrique Anderson fue un representante de la primera postura, al afirmar que el vanguardismo latinoamericano derivó directamente de Europa. Del otro lado, un estudio contemporáneo de Nelson Osorio plantea que el proceso literario está marcado por las transformaciones sociales e históricas de cada contexto (Videla 2011). Autores como Vallejo, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, entre otros, buscaban una sensibilidad latinoamericana. El primero de ellos propuso sobrepasar los esquemas transitorios mediante una nueva “sensibilidad”: “Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad” (Vallejo en Schwartz 2002, 445). La búsqueda por una nueva sensibilidad también se encuentra en la obra del poeta ecuatoriano, Jorge Carrera Andrade, quien vivió en Europa entre 1928 y 1933. En su definición sobre la vanguardia incorpora referencias a Marx y a la Revolución Rusa y a la lucha contra el orden establecido (Schwartz 2002). Estos proyectos buscaban lo novedoso, lo revolucionario en su propio escenario.

Borges nos permite dejar de lado estos problemas, cuando afirma que no existe tal cosa como el problema del escritor argentino y la tradición: topar temas sobre lo local parecería ser, para unos, un rescate de la literatura nacional y, para otros, una condición menor a la de la literatura europea (Borges 1957). Sin embargo, el autor hace una crítica a la manera de leer la literatura latinoamericana como menor en relación a la europea; tal cosa como el problema del escritor con su tradición sería una cuestión retórica. Como hemos señalado al comenzar este apartado con la cita de Borges, los latinoamericanos también somos dueños de la tradición

occidental, tributarios y depositarios de los temas y proyectos europeos; de hecho, “nuestro patrimonio es el universo” (Borges 1957, 162).

Además de los problemas expuestos, existe un intrincado debate alrededor de la llamada teoría de “las dos vanguardias”, que se deriva de las interpretaciones de las teorías estéticas soviéticas del vanguardismo artístico y que se constituyó en un debate internacional (Videla 2011). De acuerdo con la teoría del partido bolchevique de Lenin (desde 1894), el partido comunista se convierte en la vanguardia de la clase obrera, es decir, el grupo que la llevará a la victoria. En Rusia, la noción de vanguardia tiene una connotación más política que artística.

A partir de 1880 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra “vanguardia”; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora (Schwartz 2002, 41).

Se empieza a configurar una teoría estética que insta a priorizar los objetivos sociales en el arte y que se magnifica en los años de la revolución. Autores como Belinski, Chernichevski, Tolstoi y Plejánov fueron retomados por escritores proletarios y, poco después, desde 1934, se extiende un método literario oficial, el “realismo socialista” (Videla 2011). La propaganda literaria se constituyó en un eje de la política cultural soviética. Paradójico resultó que un sistema político que se identificaba con la vanguardia, restringiera cualquier expresión artística que no se ajustara a las reglas estéticas del partido (Schwartz 2002). Así, las décadas del treinta y cuarenta estuvieron marcadas por el apogeo del realismo socialista, bajo la utilización del término ‘vanguardia’ como “actitud partidaria capaz de transformar a la sociedad” en contraposición de las vanguardias artísticas, a las que consideraban “arte decadente” (Bosi 2002, 41-42).

El debate sobre si el vanguardismo literario debía cumplir una función revolucionaria se extendió por Europa y Latinoamérica. Si bien los *ismos* europeos se mantuvieron al margen de la utilización del término ‘vanguardia’ que le dieron las facciones anarquistas y comunistas –soviéticas sobre todo–, también es evidente su toma de posición ante las preocupaciones sociales, particularmente el expresionismo alemán y el surrealismo francés. Como ya lo hemos señalado, las vanguardias artísticas compartían entre ellas “la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos

del XX” y se distinguían entre ellas por las diferencias formales y por su preocupación social (Schwartz 2002, 42).²⁷

Cada movimiento, siempre dinámico, no puede ser encerrado en un perfil estético único. La constante tensión entre la vanguardia política y la artística –por así llamarlas– permitieron la diversidad de propuestas. Este es un elemento clave para desestimar aquellas lecturas que toman a las vanguardias europeas como íconos de aquella autonomía del arte pura, incólume de lo social; también para cuestionar el relato que tacha como decadente a cualquier manifestación artística que pueda tener un interés por las problemáticas sociales (lo cual no absuelve de críticas al modelo soviético restrictivo). Ya lo decía Bürger al afirmar que los vanguardistas no oponen arte y vida cotidiana y, en ese sentido, “si la praxis es estética y el arte práctico, entonces no hace falta distinguir una finalidad del arte, porque tampoco tendría validez la separación de dos esferas (arte y praxis cotidiana) que construyen el concepto mismo de finalidad” (Bürger 2016, 73). En España, país del cual se nutrieron ampliamente los intelectuales latinoamericanos, el vanguardismo se caracterizó por procurar una simultaneidad entre arte y política (Pöppel y Gomes 2008). Hasta aquí, vemos cómo la politización del ámbito de la cultura no es un asunto exclusivo de los países latinoamericanos.

Este fenómeno implicó una polémica sobre el estatuto del arte alrededor de la noción de vanguardia a finales de la década del veinte. Schwartz (2002) señala, por ejemplo, varias direcciones en las revistas de vanguardia, en las que se exponían las propuestas culturales, en una actitud contestataria y con una relación pragmática con el lector. Por una parte, están las revistas que se proponían la renovación de las artes, las representantes de una “estética vanguardista” radical, que se oponían a los valores del pasado y a las imposiciones de las academias. Otro tipo de revistas se identificó más con los procesos de modernidad y no se proponían romper las normas artísticas. Por otra parte, se encuentran las revistas como la mencionada *Amauta*, que promovía un espacio común para la vanguardia artística y la política, restaurando el sentido político del término (Bosi 2002). Finalmente, también están las revistas culturales que se encuentran en el polo política, es decir, que tenían el firme

²⁷ Schwartz señala, por ejemplo, el expresionismo alemán como una reacción a los horrores de la Primera Guerra Mundial, al igual que el dadaísmo, que reaccionó con nihilismo, humor y autodestrucción. Mientras, el surrealismo francés “apunta hacia la utopía de la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas del inconsciente” (2002, 42). Asimismo, el futurismo se caracterizó por una fuerte reacción contra la burguesía de la época y el arte museológico. Cercano al futurismo, el cubismo se propuso abolir el tiempo y el espacio (Schwartz 2002).

propósito de crear conciencia política en sus lectores, como el grupo *Clarité*, que fue replicado en América Latina, en la que “la retórica de la vanguardia artística se traslada hacia los intereses de la vanguardia política” (Schwartz 2002, 48).

Sobre la polémica de la funcionalidad revolucionaria, en la década del veinte latinoamericana se encuentran ensayos que promueven un compromiso en la literatura para favorecer la liberación socio-política de los países, cuestionando cierto “elitismo” de la vanguardia estética. Sin embargo, Mariátegui, entre otros escritores marxistas, también reconocía en la vanguardia estética “un instrumento para la negación revolucionaria de la cultura burguesa” (Videla 2011, 25). Para Schwartz, las tensiones provenían del “descubrimiento de un nuevo lenguaje, de la importación de un vocabulario y de formas textuales específicas, y de la tentativa de hacerlas coincidir con una expresión de lo nacional” (Schwartz 2002, 14).

En definitiva, el problema de las vanguardias latinoamericanas lleva en sí mismo una serie de cuestiones que pensamos serán aclaradas a partir del concepto de vanguardia enraizada. Nos permitirá problematizar en el trabajo tres aspectos fundamentales: 1) la pregunta por la relación entre arte y política; 2) la originalidad de la literatura latinoamericana y 3) la relación con la tradición latinoamericana. Se verá cómo en América Latina fue posible una articulación tensa entre estética y política. Las dicotomías explicativas que hemos visto no permiten entender la complejidad de la configuración de la literatura, las tensiones en esos proyectos.

2.3. El proyecto de vanguardia enraizada

La pampa es origen, pero no la determinación. Es fuente, pero no el límite.

— Bosi: *Las vanguardias latinoamericanas*.

La dicotomía que marca el pensamiento sobre la literatura latinoamericana, particularmente la ecuatoriana, y que se ha convertido en una *doxa*, ha impedido comprender la complejidad social que se teje alrededor del fenómeno literario. Como hemos visto, se plantea una linealidad que implica una superación constante de lo anterior: vanguardia versus tradición. En nuestro caso, se trata de una distinción entre vanguardia y realismo social, asumiendo que la vanguardia es un fenómeno particular, generalmente proveniente de las corrientes europeas, mientras que el realismo social supone un retorno a la tradición realista de finales del siglo XIX.

La tensión paradójica entre el avance y la tradición puede ser explicada en América Latina a partir del concepto de ‘vanguardia enraizada’. Esta noción hace frente a las lecturas sincrónicas que miran a las vanguardias como un “sistema cultural definible en el espacio y en el tiempo” (Bosi 2002, 20). El problema de las interpretaciones que cortan la realidad sincrónicamente –como si el ‘desarrollo’ del arte tuviera una línea única, un proyecto compacto– es que se tiende a agrupar en el mismo saco literario tanto a las voces modernas como a los manifiestos exigentes sobre la identidad nacional y étnica, así como a los reclamos contra el imperialismo.

Los historiadores de los años veinte y treinta se encuentran ante una serie de contrastes en las obras en las que se conjuga lo cosmopolita y lo nacionalista, la rebelión autonomista y el compromiso político, lo moderno europeo y los mitos indígenas. Así, “las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto” (Bosi 2002, 20). Por lo tanto, si bien las expresiones artísticas que se inscriben en la vanguardia –por declaración propia o por una atribución posterior– tienen unas características, inclusive epocales, que nos remiten a dicha categoría, también es cierto que no configuran un grupo uniforme sin contradicciones.

Los apuntes sobre esta relación son variados. En Borges hay una relación compleja entre el ultraísmo español y la proyección martinfierrista. “Ya desde los inicios junto a Cansinos-Asséns y los ultraístas españoles, hay en Borges conjunción o convergencia de actitudes: la sonda en la tradición y la búsqueda a través de la experimentación renovadora” (Videla 2011, 111). Lejos de una actitud creativa y personal de los autores, esta conexión tiene que ver necesariamente con unas condiciones históricas específicas.

Los contrastes aparecen incesantemente. Por ello, ante una dualidad que congela en el tiempo las producciones culturales, el concepto de vanguardia enraizada nos permite pensar una tensión paradójica en la literatura entre los proyectos metropolitanos y la búsqueda de una identidad “originaria y original”. Para Bosi (2002), a partir de una comprensión de la “condición colonial” –entendido como el tiempo histórico de larga duración en el que se estructuran las relaciones sociales y artísticas– podremos entender las contradicciones de las vanguardias literarias. Es decir, las paradojas sociales condicionan las complejidades de los movimientos literarios.

La cultura latinoamericana está marcada por la colonialidad y la dependencia. Ello no implica que literatura latinoamericana de los años veinte y treinta pueda ser reducida a un seguimiento de las modas vanguardistas. Eso sí, la fuerza estructural de la condición colonial determina la complejidad de la literatura latinoamericana y las decisiones de los artistas en una dialéctica de “la reproducción del otro y el autoexamen” (Bosi 2002, 21). Esta relación implica que no hay una tendencia tradicional que precede a una vanguardista, o viceversa. Significa que son complementarias del mismo proceso y explica las diferentes direcciones de los proyectos:

De la bivalencia estructural de la condición dependiente nacen tanto las polarizaciones de los grupos cuanto los cambios de rumbo de las trayectorias personales. Son posiciones y pasos de otro modo inexplicables, o mal explicados cuando les son atribuidos tan sólo a la presunta inconsistencia de toda formación cultural periférica (Bosi 2002, 21-22).

Esta mirada, entonces, da cuenta de las paradojas de las corrientes literarias latinoamericanas que se alimentan de los novísimos emprendimientos cosmopolitas y las tradiciones populares, y mira los itinerarios de los artistas que transcurren entre dichos polos. En la literatura latinoamericana opera una tensión que pugna por una verdad artística y que a la vez busca reafirmar una identidad; eso se visibiliza en las trayectorias de los escritores. En este marco se inscriben las vanguardias en América Latina.

Como un árbol que crece en dos direcciones, y cada lado lo hace gracias al otro; de eso se trata la vanguardia enraizada. En el concepto se recupera un gesto de Mariátegui, quien concibió a la vanguardia artística junto a la vanguardia política. La revista *Amauta*, bajo su dirección, se comprometió con las clases indígenas “sin representación política” (Mariátegui en Schwartz 2002, 46), sin descuidar los debates que se planteaban en el contexto hispanoamericano y europeo, sobre todo relacionado con las experiencias estéticas.

En América Latina, el llamado a lo nuevo fue de la mano con los esfuerzos por renovar los lenguajes existentes en el marco de una preocupación más amplia, una cuestión política: definir un arte americano auténtico. Como señala Schwartz (2002), las vanguardias latinoamericanas, al rechazar el futurismo italiano que se caracterizó por refutar los valores del pasado, no negaron su pasado. Así, como hemos visto, escritores como Borges, Vallejo o Mariátegui, aún en sus diferencias, alzan su voz en una crítica a la ideología de lo nuevo, de

hecho, “coinciden al formular una inversión inaugural de valores, donde la moda se subordina al talento individual, el dogma a la creatividad” (Schwartz 2002, 52, 55).

La vanguardia latinoamericana asume el gesto de diálogo y destrucción desde su propia tradición, en la que encuentran elementos para otro tipo de exploración estética. En efecto, se hace cargo de su tradición y, en los sentidos y valores nacionales, la literatura se vuelve revolucionaria, pues conlleva una actitud vanguardista. Mariátegui, en su artículo de 1925 “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte”, rescata el ejemplo del vanguardismo literario argentino que, a pesar de su cercanía con la estética europea, hace evidente su “argentinidad” (2002b). Asimismo, menciona cómo la poesía de César Vallejo atrae y emociona por su trama indígena: “[...] por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos” (Mariátegui 2002b, 505).

Vanguardia enraizada es un proyecto estético “que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (Bosi 2002, 27). Así, el gesto de autocrítica al arte –a un arte latinoamericano decimonónico– fue el mismo que le permitió encontrar originalidad en sus raíces: pensar en una forma de renovación de los lenguajes existentes y en una sensibilidad enraizada. Es un enraizamiento que no se queda en la descripción de un ambiente, sino que examina y analiza los problemas humanos en su mismo medio, en su nación, en su pueblo.

3. Conclusión: alcances de la teoría

En este capítulo partimos desde los problemas que se derivan de un determinado relato sobre la autonomía del arte que no toma en cuenta su dimensión social e histórica. A partir de estos desaciertos, planteamos una dirección desde la sociología y el pensamiento filosófico que analice las particularidades históricas específicas. Así, el enfoque de este trabajo es social y está anclado en la lectura histórica de los procesos políticos y sociales. Al mismo tiempo, proponemos una lectura de la literatura –aquella idea que engloba a diferentes procesos de producción, circulación, consumo– que no se limite a las propuestas analísticas externalistas e internalistas. Es decir, la literatura no es un fenómeno cerrado que se limita a la obra o al contexto.

Por tales motivaciones, proponemos a Pierre Bourdieu para considerar al campo literario como un espacio social relativamente autónomo; esto significa que las relaciones de poder atraviesan a este espacio y lo condicionan, pero no lo determinan, pues existen reglas y dinámicas propias de la lucha por un capital simbólico específico. Hemos abordado el concepto desde *Las reglas del arte*, en el que Bourdieu sofistica su proyecto teórico sobre los campos, que venía desarrollando desde el artículo de 1966, “Campo intelectual y proyecto creador”. En este sentido, cabe aclarar que el campo intelectual se desagrega en las esferas del campo artístico, literario, académico, sociológico, etc. Por ello, haremos referencia, en ciertos casos, al campo intelectual, que es el sistema de posiciones más amplio, y en otras a la especificidad de las relaciones en el espacio literario.

Más allá del asunto de la producción de las obras literarias, Benjamin nos permite comprender las dinámicas propias de distanciamiento y acercamiento del arte, como un proceso dialéctico en el que el arte también produce experiencias sociales, saliendo del espacio del “aura”. Esto en respuesta a Adorno, para quien sólo sería posible acceder a las dinámicas estéticas alejándose de lo social; así, el arte no tenía un camino de doble sentido, sino que sería un ámbito de pura negatividad. Al recuperar la lectura de Martin-Barbero, pretendemos hacer énfasis en las conexiones, en la estrategia de acercamiento de los escritores como intelectuales que se relacionan con la sociedad.

De esta manera llegamos a Gramsci, quien coincide con Benjamin en la materialidad del arte –en las experiencias concretas que genera–. En efecto, propone el concepto de literatura nacional-popular, que nos ayuda a comprender la relación entre las producciones intelectuales, las condiciones sociales y las repercusiones de las obras en la construcción de sentido común. Es a partir de este autor que se entiende a lo político como la conflictividad articuladora de lo social, a las tensiones que no se derivan de la estructura económica sino que, por el contrario, le dan forma. Entonces, los proyectos estéticos, por la manera en que trabajan el sentido común, pueden ser pensados también como proyectos políticos, en tanto ponen en crisis, son antagónicos, irrumpen en la sociedad.

Como resultado de estas reflexiones, proponemos estudiar a la literatura –objeto de investigación social e histórica– como una forma de *mediación* social que articula de manera dialéctica a la obra producida y al contexto: en ellos se ponen en juego determinadas reglas de un campo relativamente autónomo y, a la vez, las formas de experiencia que genera la obra

literaria. La sensibilidad artística se pone en juego en un nivel textual y formal que está enmarcado, a su vez, en un marco contextual que no opera como un determinante mecánico sino como condiciones de la producción.²⁸ Implica pensar en la producción, la circulación y el consumo de obras en determinado espacio social, pero también los proyectos estéticos y políticos en redes intelectuales, la experiencia entre artistas y el público, los espacios de comunicación entre intelectuales y clases populares.

Esta manera de construir al objeto literatura nos remite a Bourdieu, a Benjamin y a Gramsci. Siguiendo a estos autores, la literatura es un fenómeno social que teje relaciones de poder en determinadas posiciones en las que se pone en juego el capital simbólico (Bourdieu), que produce experiencias y representaciones que van más allá de los márgenes del arte (Benjamin). Estas experiencias pueden, o no, conectar con el sentimiento popular y construir sentidos que pueden llevar a la emancipación (Gramsci).

El lenguaje de la literatura, los símbolos de las obras, no se resuelve en el mismo lenguaje. Por el contrario, debe ser comprendido en su contexto textual y extratextual, en el campo de los debates intelectuales y los procesos políticos que se atraviesan. Este es un proceso dialéctico, pues, como hemos señalado, al realizar una división tajante entre los niveles 'interno' y 'externo' de las obras se pierde de vista la complejidad del fenómeno literario. En este sentido, abordaremos los lenguajes como modos de producción históricos, singulares y contingentes. Como señalaba Gramsci:

Se puede decir que el lenguaje es, esencialmente, denominador común que no presupone algo 'único' ni en el tiempo ni en el espacio. Significa, también, cultura y filosofía (aun al nivel del sentido común) y, por consiguiente, el factor lenguaje es, en realidad, una multiplicidad de hechos más o menos orgánicos, coherentes y coordinados (Gramsci 1967, 90).

²⁸ Sapiro también ha planteado la importancia de superar el problema de la división entre un análisis internalista y uno externalista de la siguiente manera: “[...] la sociología de la literatura considera a la literatura como una actividad social que depende de las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una “visión del mundo”. Por lo tanto, requiere un estudio de las relaciones entre el texto y el contexto que plantee, en el plano metodológico, el problema de la tensión entre el análisis interno y análisis externo [...] Las tentativas de superar esta división se han centrado en las mediaciones entre la obra y sus condiciones de producción” (Sapiro 2016, 20).

Se entiende, entonces, que las obras literarias no sólo son el resultado de una producción en la que se manifiestan identidades, relaciones de fuerza y de poder, capital simbólico, sino que las obras también producen sentidos comunes, a saber: estéticos y sociales. Estos sentidos pueden reproducir fuerzas reactivas, es decir, acentuar y revivir ideas conservadoras, así como pueden trabajar el sentir popular –acercarse a los anhelos populares, transformarlos estéticamente– y provocar en el lector un distanciamiento estético.²⁹ Se aprecia así, en este recorrido propuesto a través de Bourdieu, Benjamin y Gramsci, un juego de doble vía (acercamiento y distanciamiento) que nos puede servir como marco categorial para pensar el movimiento de la vanguardia enraizada en América Latina y, más precisamente, el caso concreto que nos proponemos estudiar en esta tesis. En consonancia con esta propuesta, trabajaremos a De la Cuadra y a Palacio como figuras intelectuales insertas en un campo intelectual y literario específicos, y, en ese sentido, sus proyectos estéticos y políticos.

La hipótesis de este trabajo es que en América Latina, en las décadas del veinte y del treinta, se puso en juego un proyecto de literatura de vanguardia enraizada, en el que las estrategias de avance y las de los márgenes se ponían en tensión. En ese marco, en Ecuador, diferentes autores problematizaron la literatura nacional popular, en tanto trabajaron sobre los anhelos del pueblo-nacional, que, entonces, comenzó a recoger otras voces, las de los excluidos del sistema oligárquico.

La literatura nacional popular busca una conexión con las fuerzas populares, las redirecciona a través del trabajo estético y puede volverlas emancipadoras. Un afán similar se puede encontrar en el carácter intelectual de los años veinte y treinta: discusiones y proyectos en los que se articulaban nociones de lo nuevo, la juventud y la revolución a la idea de vanguardia, de la mano de una apuesta por la tradición identitaria de los pueblos. No sólo ello, sino que también se tensionó la idea de lo nacional, que ya no era propiedad ni prerrogativa de la oligarquía; comenzó a ser disputada por campesinos, indígenas, obreros y artesanos. En ese marco de conflictividad política y estética se insertaron Pablo Palacio y José de la Cuadra.

²⁹ En las formas de apropiación, en la experiencia de la obra como llamaría Benjamin, se encuentran las posibilidades de emancipación del momento estético. Así, la literatura establece formas de sensibilidad, es decir, “formas de ver y de hacer que pueden poner en movimiento el reparto de lo sensible” (Cadahia 2011, 176) que no se imponen *sobre* la sociedad, sino que son reapropiadas. La educación estética, en este sentido, es fundamental para un proyecto emancipatorio.

La interpretación propuesta sobre el papel de la literatura, entonces, plantea una lectura crítica y una puesta en cuestión de una serie de dicotomías muy arraigada en ciertas interpretaciones sobre la estética, a saber: 1) la separación tajante entre externalismo e internalismo en la sociología de la literatura, 2) la manera de escindir las obras artísticas entre forma y contenido, 3) la dicotomía entre estética y política y, finalmente, 4) el antagonismo entre vanguardia y realismo social. Si bien es cierto que nos centraremos en la cuarta dicotomía, también es verdad que al desagregar críticamente la falsa antinomia entre vanguardia y realismo social –bajo la cual se ha pensado la producción literaria de finales de los años veinte y principios de los treinta en Ecuador– contribuiremos a pensar las maneras, estrategias para tensionar, disolver el resto de las dicotomías.

Este proceso implica dos momentos en este estudio. En primer lugar, ubicar el desarrollo y las causas del relato dicotómico, a través de un análisis detenido sobre lo que se ha dicho acerca de Palacio y De la Cuadra. En el segundo momento proponemos una interpretación que sitúe a los escritores en los debates de la época. Nos concentramos en dos debates: la cuestión de la vanguardia artística –y sus múltiples sentidos– y la de lo nacional popular y el rol de los intelectuales.

Si bien el tema de la nación es muy importante en el debate latinoamericano, la modesta finalidad de esta tesis es trabajarlo en una de sus aristas, a saber: como el problema de lo nacional popular. Esto supone tratar la problemática desde la perspectiva gramsciana y circunscribirla a una cuestión específica: cómo el problema de la nación, para la vanguardia de los años treinta –a través de la figura de Palacio y De la Cuadra– se traducía en un problema con lo popular. Es decir, encontrar ciertos vínculos entre la estética y lo popular desde los proyectos intelectuales. El lector se dará cuenta de esta marcada intención para señalar una conexión entre la conflictividad popular y la estética.

También es a partir de Gramsci y Bourdieu cómo pensaremos en esta investigación la relación entre los intelectuales y las clases populares. Entenderemos que las clases no se pueden reducir a lo económico, sino que articulan lo económico con lo cultural (capital). Sus intereses, por lo tanto, se definirán en el espacio político. Ahí, en la tensión de intereses, se definirán sus posiciones de clase.

Este problema lo veremos en una articulación de las publicaciones de las revistas culturales con las publicaciones de prensa chica partidista, es decir, de los periódicos y semanarios relacionados con organizaciones populares. En la prensa chica será importante determinar la filiación política, su trayectoria, la representación de otros actores, sus vínculos con las clases sociales, los lazos institucionales y su postura ante acontecimientos culturales y políticos. Este es el espacio marginal, excéntrico –relegado de la idea de vanguardia– que puede ayudarnos a completar la imagen sobre los escritores ecuatorianos de esa época.

¿Por qué este enfoque? Porque ubica a la literatura como fenómeno social e histórico, porque descubre los finos vínculos entre arte y política sin sucumbir al mecanicismo causa-efecto. Permite considerar de manera dialéctica tanto la producción literaria como las experiencias que genera el arte, ámbito poco explorado por la crítica literaria y la sociología.

Capítulo 2

Textos y contextos: vanguardia y realismo social en la crítica literaria ecuatoriana

La literatura es un espacio de disputas en el que se plantean y también se renuevan problemas y debates. En el campo literario, la crítica literaria juega un papel importante en la distribución de capital simbólico: canoniza a los autores en el espacio de las letras y, además, plantea a la sociedad una lista de lecturas.¹ Hay que operar a favor de una crítica del mercado, “que tenga conciencia de las restricciones en las que se encuentra, pero al mismo tiempo capaz de denunciar los presupuestos que el sistema de creencias llamado ‘arte’ da por sentados” (Graw 2013, 23). Dentro del sistema de creencias, o *illusio*, hay un espacio reservado para la crítica literaria. Ese lugar hay que ponerlo en cuestión, así como aquellas ideas que ahora son parte de la cotidianidad, del sentido común. En este capítulo realizaremos una crítica a la crítica.

La recepción crítica del arte no es ajena a las reglas de juego del campo literario e intelectual y a su configuración en el espacio social. De ahí que no sea lineal ni inmutable el espacio de la recepción. El valor simbólico de las obras varía de acuerdo con las reglas socio-históricas del arte en las que se inscriben los críticos, escritores e instituciones culturales.

Sólo cuando hayamos dado cuenta del divorcio construido por la crítica literaria entre Pablo Palacio y José de la Cuadra, podremos analizar sus proyectos en una unidad de sentidos. Es decir, solamente ahí será posible plantear otro relato sobre la literatura de la época que también tome en cuenta el ámbito de la experiencia en relación con las clases populares. Recepción que, como veremos, fue mediada por los intelectuales de la época –entre ellos, los mismos escritores– expresadas en la prensa chica partidista y literaria.

El objetivo de esta disertación requiere analizar un tipo específico de contexto: la manera en la que se configuró el relato dicotómico a lo largo de la historia. Siguiendo con el método de la tradición crítica, hay que situar las condiciones de posibilidad que dieron paso a cierto tipo de interpretaciones sobre el fenómeno literario. Para poder realizar un análisis crítico a las diferentes maneras por las cuales ha sido leída la obra de dicha época y cómo se fue

¹ Como apunta Sapiro, la crítica indica cierto grado de institucionalización de la actividad literaria, y “esta mediación constituye una fuente privilegiada para los estudios de recepción de las obras literarias, puesto que se presta a la tradición interpretativa de las ciencias humanas” (2016, 114).

formulando una lectura dicotómica, hemos distinguido cuatro períodos distintos en los que se haya planteado una noción particular sobre estas corrientes y a los distintos actores que actúan en ellas.

En primer lugar, la recepción inmediata de los años veinte y treinta. Escritores y otros intelectuales de la época publicaron en revistas, en la prensa chica y en el diario *El Telégrafo*, de quien el poeta Abel Romeo Castillo fue subdirector. Después, los escritores de los años cincuenta empezaron a configurar otro tipo de lectura sobre la literatura nacional, al que respondieron los intelectuales pertenecientes al movimiento tzántzico. La lectura social de los años sesenta marcó definitivamente la separación en la crítica de los autores del realismo social respecto de otros como Pablo Palacio. Un tercer periodo es el de los años ochenta y noventa, en los que se profundiza la división por el realce de la figura de Palacio en detrimento de los escritores del Grupo de Guayaquil. En estos análisis se distingue un empeño por encontrar elementos de pura originalidad vanguardista en dicha época. Finalmente, en los últimos años existen esfuerzos por recuperar la cercanía que tenían los autores de la década y superar la mirada dicotómica, desde una lectura histórica y política.

El relato de la literatura nacional ecuatoriana no ha desestimado la noción de vanguardia ni su influencia en el país, sino que más bien se ha construido a partir de una dicotomía entre realismo social y vanguardia que, como demostraremos, no nos permite comprender el fenómeno de la literatura ecuatoriana. En este sentido, retomamos la idea de Robles sobre la relación entre la disputa sobre la historia literaria y la reubicación del poder política y cultural, pero disentimos de la idea de que “la crítica ha escamoteado” a la vanguardia de la historia literaria del Ecuador (Robles 2006, 13). En efecto, los estudios críticos no han profundizado en los significados y las disputas sobre la vanguardia, pero lo cierto es que también ha sido utilizado como término para apuntar, para probar, para defender ciertas posiciones, ha sido ideologizada (lo cual no lleva una carga peyorativa, sino que indica su uso para ciertos fines), como veíamos arriba. El término ha atravesado las recepciones críticas sobre la literatura ecuatoriana. En el análisis se encuentra cómo se ha configurado la idea de que el realismo social carece de originalidad y del tipo de sensibilidad que caracterizó a las vanguardias.

Cabe aclarar a los lectores que el análisis de la crítica no es exhaustivo, pues no es una recopilación de las interpretaciones hechas sobre los escritores Palacio y De la Cuadra.² La selección tampoco es completamente arbitraria, pues la selección de textos y autores respondió a una búsqueda sobre los planteamientos referidos a la vanguardia y al realismo social; búsqueda que sirve de premisa argumentada para la posterior lectura de la prensa chica.³ Para guiar la comprensión nos hemos servido de trabajos críticos previos como los de Fernández (2000), Binns (2011), Noemi (2013), Campuzano (2013), Ortega (2014) y Moreano (2015). Esta propuesta constituye un ejercicio diacrónico en el que se han ubicado a los autores y a las lecturas de acuerdo a un corte temporal, únicamente para efectos metodológicos. Como veremos, el pensamiento de algunos críticos no ha sido estático –ha atravesado diferentes momentos cronológicos; sin embargo, sí existen obras y expresiones que responden a un discurso dominante en el campo–.

1. Mediación crítica de la literatura de los años veinte y treinta

El término “vanguardia” no pasó desapercibido por los actores intelectuales de la época, como lo demuestra el crítico ecuatoriano, Humberto Robles, en su trabajo sobre la recepción y trayectoria de dicha noción en Ecuador (2008).⁴ El autor afirma que la noción de vanguardia entra en disputa al ubicarse en los debates y la producción literaria del Ecuador entre 1918 y 1934. En esos años, las lecturas sobre la vanguardia varían y el autor distingue tres etapas: de 1918 a 1924, de 1925 a 1929 y de 1930 a 1934, en las cuales se ve un claro desplazamiento del término hacia una noción imbricada con la preocupación social para, finalmente, ser descartada como manifestación del espíritu burgués (Robles 2008).

En términos generales, entre 1918 y 1934, las tensiones de los movimientos de vanguardia desembocaron en una tendencia hacia la política: “un radicalismo estético que, a fines de los años 20, se vuelva de forma más acentuada sobre las preocupaciones de índole social”

² Para este efecto, recomendamos textos críticos en los que se encuentra una amplia bibliografía como el de Humberto Robles sobre José de la Cuadra (1976) y el de Wilfrido Corral sobre Pablo Palacio (2000).

³ Se ha dejado fuera del análisis a autores como Ángel Felicísimo Rojas, Juan Valdano, Jorge Enrique Adoum, Fernando Tinajero, Abdón Ubidia, Manuel Corrales, Edgar Allan García, Gustavo Garzón, Vladimiro Rivas, Jorge Dávila, entre otros. Ello no los hace secundarios en la crítica literaria. Sin embargo, en este trabajo se hizo necesario un corte para delimitar la manera cómo la dicotomía realismo-vanguardia se fue convirtiendo en un lugar común.

⁴ Aunque de cierta manera este trabajo cuestiona la interpretación de Robles en tanto muestra un ambiente polarizado, lo cierto es que ampliamos, profundizamos en su interés por la vanguardia ecuatoriana. Esto no constituye un factor para descartar sus descubrimientos; por el contrario, nos permite retomar referencias, documentos y datos importantes. Su investigación, junto al de Fernández (1991), son un gran aporte a los estudios sociales, históricos y literarios.

(Schwartz 2002, 322). Según Robles, en esta primera etapa (1918-1924) se inserta una voluntad de renovación, pero se evidencia una desconexión de las novedades europeas (la llamada más comúnmente Vanguardia histórica) y el contexto histórico (Robles 2008). Los acontecimientos de comienzos de la década del veinte que desembocaron en una crisis económica y política en el país enfrentaron a los intelectuales a su situación política y social. Así, entre 1925 y 1929, la noción de vanguardia se inserta en un giro político, en el que las instituciones y el orden establecido para lo social y para lo estético son puestas en duda por los nuevos actores sociales y artísticos. Por último, a comienzos de la década del treinta se da un giro hacia una noción de vanguardia imbricada ampliamente con lo social. De hecho, se cuestiona la misma noción o, al menos, su definición exclusivamente europea (Robles 2008).

De cierta manera hay en el trabajo de Robles una predisposición para distinguir en cada uno de esos períodos dos polos diferentes. Lo que veremos a detalle en el siguiente capítulo es como no hay un recorrido lineal teleológico hacia una vanguardia política que se convertiría en la posición dominante en el campo, perdiendo su fuerza estética, como argumenta Robles (2008). Cierto es que habían posiciones que podrían ser ubicadas en las antípodas a simple vista (leyendo las disputas entre escritores y críticos, por ejemplo), pero también hay que tomar los textos y colocarlos en tensión entre ellos, yendo, además, más allá de las posiciones ortodoxas y dominantes. Como veremos, hay una tensión constante entre las vertientes estética y política a lo largo de los años veinte y treinta.

Por el momento, analizaremos en este apartado una novedosa –en cuanto reciente, pero también distinta– recepción crítica a través de varios autores que se fueron consagrando como críticos literario. Ya desde años anteriores, en el modernismo, como lo analiza Gladys Valencia, se empezó a experimentar una profesionalización e institucionalización del campo literario en un “arte secular” (2016, 12). Una de esas señales radica en la existencia de una mediación en la recepción y valorización de las obras, como Sapiro indica (2016, 114). En este caso no hablamos de los referidos por Burbano (1960) como posteriores a Mera a comienzos del siglo XX (Abelardo Moncayo, Víctor León Vivar, Manuel J. Calle, Nicolás Jiménez, Julio E. Moreno), sino de aquellos que comenzaron a posicionarse precisamente alrededor del debate sobre la naturaleza misma del arte y por el papel de los escritores ecuatorianos; hablamos de Benjamín Carrión, Joaquín Gallegos Lara, Jorge Carrera Andrade y Enrique Gil Gilbert, escritores y críticos, en quienes vemos la consolidación de un proceso de articulación de un campo artístico y literario.

Los vientos de vanguardia europeos llegaron al país por medio de César E. Arroyo, quien participó en la revista *Cervantes*, dirigida por Rafael Cansinos-Assens, la cual inauguró el ultraísmo español. Asimismo, Jorge Carrera Andrade, quien permaneció en Europa entre 1928 y 1933, fue el poeta ecuatoriano considerado vanguardista por excelencia, quien publicó en 1926 *La guirnalda del silencio*, y en 1930 sus microgramas influenciados por Tablada y Ramón Gómez de la Serna (Schwartz 2002). Los nuevos proyectos estéticos ya habían causado preocupación en los círculos conservadores, en quienes detentaban la autoridad en el espectro político y, por ende, cultural. Por ejemplo, Miguel Riofrío, quien advertía sobre los peligros de la influencia de los partidos políticos en el pueblo (Fernández 2000a).

Si bien Arroyo no problematizó la situación social del país, su discurso sobre la originalidad de las tendencias europeas recibió una serie de vituperios en el país hacia 1922. Las tendencias de la crítica, como veremos, no resultaron en una completa polarización, sino más bien en un constante juego, en el que lo político jugó un rol central. La fuerza del debate se concentró en las revistas, en las que se divulgó la nueva sensibilidad y las que se aprecia un cierto paso de lo estético a lo ideológico (Schwartz 2002).

En 1930, en un ensayo de *Mapa de América*, Benjamín Carrión celebró la obra de Palacio, especialmente su “humorismo puro” y sus facultades para tratar la dimensión psicológica (Binns 2011). En dicho trabajo no es posible dejar pasar un comentario sobre cierta literatura indigenista –aunque no podemos afirmar que se refiera a la del llamado realismo social– y la manera en la que “presta a los indios los modos de ver y de sentir de mestizos holgazanes y criollos reblandecidos por la imitación de vicios literarios” (Carrión 2012, 113). Para el crítico, Palacio es intransigente con la literatura romántica y con un falso indigenismo y su relación con la realidad es directa, no tiene una predisposición al sentimentalismo, pero sí al descrédito, siendo que la literatura no se debe limitar a reproducir las apariencias, sino que debe ir a las pequeñas realidades, como Palacio señaló en *Débora* (Carrión 2012). El comentario de Carrión no pasó desapercibido por el crítico alicantino Francisco Ferrándiz Albornoz, quien cuestionó la “bondad” de Carrión con Palacio en una reseña escrita para el diario *El Telégrafo* bajo el seudónimo *Feafa* (Binns 2011).

Además de Carrión y *Feafa*, Joaquín Gallegos Lara entró en el debate como uno de los críticos literarios más reconocidos de los años treinta. Su figura en el espacio de las letras ecuatorianas era especial, como cabeza del Grupo de Guayaquil y como militante político.

Para el crítico comunista, los intelectuales en el régimen capitalista y en las condiciones del país estaban maniatados y descompuestos:

En nuestro país no hay especulación científica pura. No se lee libros nacionales. Los artículos periodísticos no se pagan. Los profesionales reciben honorarios ridículos, fuera de tres burgueses de cartel. Los estudiantes lánguidos de inanición, carecen de libros. El que quiere ser artista muere de hambre o va a ser alcahuete de algún gamonal para subsistir. Como resultado de las condiciones económicas de su vida, los intelectuales del Ecuador, salvo una minoría de honestos y pobres, tienen un temperamento de prostitutas (Gallegos 1987, 149).

Ante ello, y dado que la clase burguesa monopoliza los medios técnicos, los intelectuales no estarían en capacidad de dominar la cultura, siendo la cultura “algo material, concreto y vasto. Es el conjunto de conocimientos cultivados en acción a través de la técnica social” (Gallegos, 149). Así, los intelectuales serían pequeño burgueses que, de cualquier manera, terminarían sirviendo al capitalismo. Reconociéndose como marxista, Gallegos Lara afirmó que la clase proletaria sería la que deba dirigir la revolución y no los intelectuales.

En abril de 1931 Gallegos Lara lanzó una “Encuesta de Vanguardia” en la revista *Lampadario* –después *Elan*– preguntando qué es la vanguardia y la importancia del Nativismo (Robles 2008). Al decir de Robles, en las respuestas de la joven intelectualidad se expresó “un fervor y conciencia socialista que plasmaba la política cultural de las mismas [publicaciones]” (2008, 245). Carrera Andrade respondió a la encuesta y al debate social y estético de la época entre 1931 y 1932.⁵ La publicación de Carrera Andrade da cuenta de tras aristas en su noción de vanguardia: como una contestación al orden social –contra las “dictaduras estéticas”–, como una corriente histórica de orientación social y como un “sentimiento colectivista” de las nuevas tendencias literarias; postura que deja ver la idea de una “vanguardia latinoamericana con distintivas propias” (Robles 2008, 245).

En 1931 ya se hablaba de dos vanguardias que convivían en América y formaban parte de una misma búsqueda, la vanguardia estética y la vanguardia social, como lo señaló Carrera Andrade en el *Esquema de la poesía de vanguardia* (Binns 2011). En los poetas de los treinta

⁵ Robles (2008) señala que la respuesta de Carrera Andrade a la encuesta de *Lampadario* se publicó simultáneamente en *Hontanar* (7) en 1931 y en *Elan* (3) en 1932 (?). Veremos algunas de estas publicaciones en el siguiente capítulo.

se juntaba una preocupación por el experimentalismo y lo social: dejar atrás la dictadura estética de las formas literarias del pasado en las que se refleja la dominación de clase (Carrera 1931).

Sin embargo, la manera por la cual se luchaba por una nueva estética sin ligazones sociales de dominación no fue bien recibida por Gallegos Lara. En 1933 cuestionó los trabajos de Jorge Reyes, Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y de Abel Romeo Castillo (Binns 2011). Es conocida la respuesta de Gallegos a la obra de Palacio –polémica que se ha convertido, no está de más decirlo, en un argumento inútil que no permite comprender la problemática de la época. Esto sucedió luego de que el primero cuestionó *Vida del ahorcado* de Palacio por su subjetividad, falta de realismo social, por la fría inteligencia y su incapacidad de “olvidar su mentalidad de clase” (Gallegos 2006, 178). Su admiración por sus cualidades “satírico-socialista” no superaba la sensación de repelencia que le producía la obra de Palacio (Binns 2011).

Para Gallegos Lara, la poesía de Reyes mantendría una sensibilidad feudal a través de “moldes poéticos vanguardistas”; Carrera Andrade habría sufrido una reacción ante el empuje de las masas; Escudero sería un “lírico de la burguesía”; finalmente, la poesía de Romeo Castillo sería burguesa fascista, pues mantenía un contenido nacionalista y tradicionalista (Binns 2011). Para este crítico comunista, aún siendo aquellos poetas socialistas, su obra encubriría la lucha de clases, pues la forma de sus obras no expresaría ese cambio social. Sin embargo, antes de condenar a Gallegos Lara al polo político o antivanguardista del campo por estos comentarios, vemos que en él también hay un aliento renovador de la literatura, distinto, pero crítico del arte romántico de las elites, del arte inofensivo.

Si leemos a la vanguardia entre dos polos irreparables, uno formalista y otro político, Gallegos ciertamente entraría en el político. Inclusive, podríamos concluir de antemano que su propuesta radicaba en el nativismo, el arte proletario bajo los moldes de un partido. Sin embargo, el intelectual comunista también fue crítico respecto al nativismo en las letras, a causa de una desconexión real con el pueblo. Como señala Coronel, rechazando ambos polos, “lo que estaba en juego, era la constitución de un lenguaje que fuera el producto cultural de una revolución social” (2012, 394).

La crítica de Gallegos Lara fue matizada por Benjamín Carrión en 1935, en el prólogo al *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*. Carrión también reconocía que los poetas de los años veinte y quienes recién habían comenzado a publicar en los treinta aspiraban a ser revolucionarios y de hecho tenían una línea poética social (Binns 2011). Sin embargo, su poesía no resultaba revolucionaria, pues, a pesar de buscar cierta autenticidad, no superaban los escritos de propaganda y no encontraban su propia expresión; con ello, Benjamín Carrión reclama a la poética revolucionaria “modos populares de canto” (Carrión 1937, XXVII), pues hasta entonces:

Sus resonancias –rara paradoja– sólo se producen en “élites” intelectuales afines. Estos poetas, como los simbolistas, fueron potas de cenáculo, están resultando poetas de comentario crítico. Con un valor, en ciertos casos, de manifiesto para mitin político. Sin la operancia directa que tiene, por su claridad usual y corriente, el manifiesto. Casi nunca con valor de interpretación de sensibilidad proletaria, por la falta de vehículo expresivo acercador (Carrión 1937, XXVI-XXVII).

Estas palabras de Carrión leídas hoy, a través de los anteojos de Gramsci, expresan el anhelo de una literatura nacional-popular, de una conexión entre los intelectuales y el pueblo que no se limite a folletines revolucionarios pedagógicos. Busca una literatura que no se quede en manifiestos en los cuales no sea posible encontrar una expresión propia de la poesía que le permita franquear las barreras con lo popular. No se trata, entonces, de un reclamo por el folklore, sino que pedía a los poetas revolucionarios una real conjugación entre una nueva sensibilidad y la politización. Es en este sentido que concuerda con Gallegos Lara: la poesía de dichos autores no ha producido un verdadero cambio en la sensibilidad que permita una verdadera transformación de los “moldes estéticos”.

Binns señala que Gallegos y Carrión se distancian cuando este último pide a los poetas revolucionarios seguir la corriente de Lorca, pero politizándola como Hughes, Guillén y Alberti –poesía que, para Gallegos, era reaccionaria por su contenido nacionalista (Binns 2011). Sin embargo, estas ideas sobre la literatura nacional de Carrión deben ser problematizadas, pues el autor comenzó a desarrollar una particular visión sobre la nación. Esto lo vemos especialmente con el imperativo supremo de “volver a tener patria” de sus *Cartas al Ecuador* que escribió posteriormente, entre 1941 y 1943. Para Tinajero, quien formó parte del movimiento tzántzico en los sesenta, Carrión lanzó esta consigna en un

momento en el que pudo alcanzar mayor apogeo lo que él denomina la “ideología de la cultura nacional” –luego de la derrota militar y diplomática–; ideología que proclama la existencia de un pueblo y una cultura, una identidad basada en un “fundamento comunitario ‘natural’” (Tinajero 2011).⁶ Aunque advertimos una lectura negativa de la propuesta de Tinajero, la idea de construir una nación no era algo descabellado en la época. En el siguiente capítulo veremos cómo la cuestión de lo nacional era central en los proyectos estéticos y políticos de la época, y, más allá de las construcciones naturalistas, había un claro interés político por sumar a las clases populares a ese ideal de nación.

En el *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, Carrión comenzó a desarrollar una particular visión sobre la nación. De ahí su intento por recuperar las “buenas intenciones” de los poetas de la época, a pesar de su desconexión con la realidad popular:

Bárbaro sería afirmar, en desorbitado e inculto gesto de radicalismo, la quiebra definitiva de la poesía subjetiva, del intimismo inefable, del poema nutrido con el dolor y el amor, con el sueño y el disparate, con la infantilidad y el júbilo del hombre. Del hombre como soledad sensible, distinta y precisa. [...] Por eso, en un plano de izquierda indudable –lleno de certidumbres operantes–, nos quedamos a entender y aplaudir ubicaciones nobles y claras como las de Marinello, Alberti: artistas cuando artistas y revolucionarios cuando revolucionarios (Carrión 1937, XXVIII).

La crítica de la década del treinta recoge las primeras impresiones sobre la literatura de vanguardia y al realismo social del Grupo de Guayaquil. Lo fundamental de este período de la crítica es que la inmediatez de las reacciones nos permite recuperar el *ethos* de la época. La crítica comienza a ver con buenos ojos la literatura del Grupo de Guayaquil, más aún si su cabeza –Gallegos Lara– era central para la revisión del resto de autores.

Después de 1934, al decir de Robles, la noción de vanguardia deja de ser central en el debate social, político y estético. En el plano de la literatura, se acentuó una tendencia hacia la preocupación social como canon (como el *Huasipungo* de Jorge Icaza, de 1934) y fue reivindicada por la academia. Según Robles:

⁶ Esta noción de “ideología de la cultura nacional” será complementada en el próximo apartado con una lectura gramsciana y con la propuesta de Martha Rodríguez (2015). Aunque el autor tiene una lectura peyorativa sobre dicha construcción identitaria –que marcó el camino de las políticas culturales–, esta visión puede ser complejizada a partir de una lectura distinta sobre el papel del Estado en la cultura en Ecuador.

El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos, se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empieza a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas marginados como, v. gr., Pablo Palacio (Robles 2008, 247).

Sin embargo, no podemos cerrar ahí la cuestión. En efecto, la politización de la sociedad, en parte debido al trabajo de intelectuales de los nacientes partidos de izquierda (así como los conservadores y liberales), cambió las dinámicas del campo y de la crítica. Esto no implicó un cierre a los debates sobre la literatura y su potencialidad emancipadora. De hecho, en 1936 se fundó el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA), los intelectuales tenían harta actividad en otros espacios –como el de la prensa chica. Enrique Gil Gilbert, comunista, parte del grupo que él mismo llamó “cinco como un puño”, en 1940 realizaba la valía del llamado realismo. En un ensayo de 1940, presentado en el ciclo de conferencias del SEA, el intelectual ecuatoriano encontró en la novela de Luis A. Martínez, “A la costa”, un precedente del movimiento contemporáneo, un “empuje revolucionario” y una “fuerza nacional” (1987a).

Gil Gilbert, como otros de sus contemporáneos, veía que la literatura tenía la capacidad de modificar la realidad (1987b). Ello no implicaba explicar a la literatura desde los factores étnicos o telúricos de forma mecánica –aún cuando en su ensayo sobre el método para estudiar la historia de la literatura adopta una interpretación basada en el modo de producción–, “sino a la comprensión de ella en función del esfuerzo humano universal a la continuidad en el esfuerzo creador del hombre: en la adopción de un juicio dinámico correlativo a la movilidad histórica” (Gil Gilbert 1987b, 218).

Hemos sintetizado en pocas páginas el pensamiento de algunos críticos que se refirieron a los fenómenos literarios del momento. Más que posturas que puedan ser encasilladas en dos cuartos distantes, sus debates nos hablan de la construcción de un campo artístico y literario en el que se juntaban la crítica al arte y las preocupaciones sociales: la crítica al mismo mundo burgués que llegaba en oleadas, pero un mundo en el que resaltaban las desigualdades de la heterogeneidad estructural. Se presentaban nuevas voces en el escenario, pero no solo las de los intelectuales, sino las de los otros-subalternos, las de las clases que no tenían independencia económica y tampoco cultural. En estos debates ya están las raíces de una tensión que se ha leído como una antinomia y que se definió como tal en los sesenta.

2. Disputas sobre la cultura nacional entre las décadas del sesenta y setenta

Los años sesenta de América Latina fueron el escenario propicio para la discusión sobre el papel de los intelectuales en la sociedad, sobre “si los intelectuales latinoamericanos podían ser considerados como impulsores de la reforma económica y social o, por el contrario, si eran más bien un foco de resistencia al cambio” (Altamirano 2002, 154). En un panorama sensible ante la Revolución cubana, los cambios provocados por las industrias culturales y la popularización de la cultura, el tema del compromiso de los escritores se tradujo en el dilema “literatura comprometida vs. literatura no comprometida”. En ese marco, el problema sobre el realismo dejó de ser relevante (Cueva 2000, 589).

Sin embargo, en las postrimerías de los años cuarenta y en los cincuenta había irrumpido en el campo literario ecuatoriano un grupo de escritores, para quienes la cuestión del realismo o no realismo se convirtió en una preocupación central. Entre ellos se encontraban Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja y Edmundo Ribadeneira, de tendencia de izquierda que, además, vivieron una experiencia de exilio en 1963 luego del golpe de Estado (Cueva 2000). Para los escritores, la experimentación literaria era una “frivolidad burguesa” y “el ‘subjetivismo’ es la cortina de humo que la burguesía echa sobre los problemas sociales” (Cueva 2000, 590). Ahora bien, su posición sobre el realismo no fue unidireccional.

Adoum cuestionó los límites del realismo y la condición de símbolo que le dieron al indio ciertos retratos que lo esquematizaron e idealizaron: “demasiado limitado en su concepción y demasiado estético en las formas” (Adoum 1972, 204). En referencia a Palacio, rescató su trabajo para dar cuenta de la indecisión de la clase media (Fernández 200b). Para Ribadeneira, el trabajo de Palacio era “literatura de negación” y consideró que la obra de José de la Cuadra y de Ángel Felicísimo Rojas era una “literatura social”, que no logró componer un verdadero movimiento cultural (Fernández 2000b).

De otro lado, autores como Alsino Ramírez y Carlos Béjar, en nombre de la “subjetividad”, resaltaron la figura de Palacio (Ortega 2014).⁷ Esto lo plantearon como resultado de una distancia entre Palacio y su obra íntima y la realidad social externa. Además de los mencionados, Jorge Reyes y Jaime Chávez reseñaron la obra de Palacio en los cuarenta y

⁷ Sin embargo, para Moreano, la subjetividad sólo se constituye a partir del control privado de las pasiones y de ahí la genialidad de los narradores del treinta, pues mostraron la “‘barbarie’ donde las pasiones aún estaban a flor de piel” (Ortega 2014, 22).

anunciaron una edición completa de las obras, proyecto que no se completó. Tras la muerte de Palacio se realizaron una serie de estudios que hacían énfasis en un Palacio explorador del subconsciente, del Palacio precursor y revolucionario (2000b). Pese a ello, el “realismo social” y sus seguidores se consiguieron como referentes.

Más adelante, entre 1962 y 1969, el movimiento tzántzico,⁸ que contó con la activa participación de Alejandro Moreano, Agustín Cueva y Fernando Tinajero—quienes después se distanciaron del movimiento—, irrumpió en la escena cultural e intelectual de la época y, con ella, el debate sobre la literatura comprometida. Según Moreano, protagonizaron un “parricidio intelectual” que implicaba negar radicalmente la forma institucionalizada de entender a la literatura como un lujo (Ortega 2014). El debate en el grupo, además, se articuló en torno a la literatura comprometida en contraposición a la no comprometida. Al decir de Alicia Ortega, la “negación total” de los padres hizo que, para el movimiento y para la intelectualidad de la década, se busque “desprovincializar” la literatura y procurar el horizonte de la vanguardia europea y norteamericana (2014). Bajo un “aura cosmopolita” se aventuraron a negar la herencia cultural occidental y cristiana —como producto de la colonización— y a buscar la construcción de una “auténtica cultura nacional y popular”. Apostaron por una literatura como forma de vida y por negar las figuras artísticas canonizadas, representadas en “cancilleres-poetas, cónsules-pintores, embajadores-prosistas” (Ortega 2014, 18).

Paralelos a los debates internacionales con respecto a autonomía y vanguardia, los estudios críticos sobre Palacio de la década del sesenta —recogidos por Adoum en una edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana— lo situaron como un escritor adelantado a su época y que cumplía con los parámetros de un arte nuevo de vanguardia (Robles 2000). Cueva y Adoum cuestionaron la lectura “subjetiva e impresionista” de críticos como Ribadeneira y Galo René Pérez, ejercicio mediante el cual se buscaba formular la igualdad del valor artístico respecto a la novela de denuncia social. Sin embargo, lo cierto es que, pese a ello, se mantiene una distancia entre Palacio y los escritores del Grupo de Guayaquil e Icaza. Para Fernández, la

⁸ El tzantzismo fue un movimiento cultural e intelectual que se tomó los espacios públicos basado en la premisa de “negación total” y en el llamado a la acción. Propuso nuevos modos de asumir la tarea intelectual en relación con el ejercicio de la militancia política y cuyo mayor interés fue la construcción de una “auténtica cultura nacional y popular”. Entre los órganos en los que se manifestaron los miembros del movimiento están las revistas *La bufanda del sol* (fundada por Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi y Ulises Estrella), *Pucuna* (dirigida por Ulises Estrella) e *Indoamérica* (Agustín Cueva y Fernando Tinajero).

difusión y la apreciación positiva de la obra de Palacio se debe a “un redescubrimiento de la misma por parte de los escritores jóvenes ecuatorianos, influidos, más que por la producción del autor de *Débora*, por la narrativa continental de los años 60 y 70” (2000, 597). Ello lo advirtió Cueva en su tiempo al afirmar que lectores jóvenes “han comenzado a descubrir la profundidad y modernidad increíbles del olvidado escritor ecuatoriano” (1986, 158).⁹

El sociólogo ecuatoriano, Agustín Cueva, tenía una valiosa formación en literatura y su actividad académica e intelectual giró en torno a la conexión literatura-político, sobre todo en relación al movimiento tzántzico (Moreano 2007). Cueva propuso un análisis con respecto a la literatura de la década de los treinta; lo hizo en 1967 cuando publicó *Entre la ira y la esperanza*. En dicha obra, el autor reconoce la importancia de la producción de la generación del 30, pues permitió la formación de una “auténtica cultura nacional”.¹⁰

El autor partió de un análisis del contexto económico y social del país, en una relación de causalidad y relación directa entre las condiciones materiales y la producción artística (Cueva 1988; 2007). Señaló que las expresiones de vanguardia en Palacio, Carrera y Escudero no constituyeron un aporte propiamente ecuatoriano a la narrativa, pues la estructura sociocultural no permitió su desenvolvimiento. Con respecto a la literatura de los treinta, afirmó que no sobresale por sus técnicas artísticas: “[...] la palabra ‘relato’ se entronizaría plenamente, recalcando esa aspiración a un grado mínimo de ‘literaturización’ y máximo de referencia a lo real” (Cueva 1988, 641). A pesar de su rica producción para la cultura nacional, Cueva cuestionó duramente el silencio en que se ha sumido la generación del 30 “que ahora sirven a la reacción política y al imperialismo” (Cueva 1976, 80). Aquí vemos cómo se diferencia la forma estética de su contenido: como si la única literatura que podría conseguir una literatura nacional popular fuera aquella que aborda los problemas desde el contenido.

La crítica que realizó Cueva al lugar en que se estaba consagrando a Pablo Palacio desde la crítica literaria, le valió una serie de respuestas. El autor lo ubicó en un lugar distinto al del realismo social, ratificó la distancia que se estaba formando entre escritores como Palacio,

⁹ “La obra de Palacio fue [...] condenada al olvido. Sólo a comienzos de la década del 60, con el advenimiento de una nueva generación y una nueva sensibilidad, se pensó en reeditarla. Fue Jorge Enrique Adoum quien impulsó la publicación de *Obras completas*, que aparecieron finalmente en 1964, editadas por la Casa de la Cultura Ecuatoriana” (Cueva 1986, 158).

¹⁰ Recordemos que Cueva fue lector de Gramsci.

Humberto Salvador, Carrera Andrade, Hugo Mayo, entre otros y los escritores agrupados en el llamado Grupo de Guayaquil y otros como Jorge Icaza. Lo hizo desde el lugar contrario al de ciertos escritores jóvenes del cincuenta, quienes, como hemos mencionado, resaltaron la figura de Palacio, hecho que para Cueva carecía de un análisis más profundo sobre la literatura ecuatoriana y las condiciones del país.

De entre nuestros literatos, es tal vez Pablo Palacio, quien mejor ha sentido, presentado y confesado las contradicciones pequeño burguesas, y planteado con mayor sinceridad y precisión tales problemas. Militante socialista, al mismo tiempo que creía que la justicia estaba del lado del proletariado, temía que en la hora definitiva le alcanzara a él también, el duro golpe justiciero del obrero Epaminondas¹¹ (Cueva 1976, 198-199).

El sociólogo cuestionaba la inautenticidad de la clase media –contingente de la cultura mestiza–, a pesar de tener mayores posibilidades de forjar una cultura, pues “no ha sido capaz de encontrarse” (Cueva 1976, 191). Entonces, a pesar de tener una amplia y activa participación en la vida política y cultural del país y de ser –hasta ese entonces– la cuarta parte de la población nacional no ha reflexionado sobre su realidad. Cueva rescata de Palacio –perteneciente a la generación de intelectuales socialistas que se relacionaron con el proletariado– que fuera uno de los pocos en plantear el “drama nacido de la tirantez entre origen social e ideología” (Cueva 1976, 200). Así, la cultura mestiza no se ha constituido en una realidad, al debatirse entre las clases populares y la burguesía. Agrega:

La cultura no podrá totalizarse mientras la totalidad del pueblo no se haya adueñado de la totalidad de su historia. Pero tal apropiación no se producirá sino cuando del fondo de esa misma historia surjan las fuerzas conscientes de esa común misión. Por consiguiente, lo que necesitamos llevar a cabo es una labor encaminada a hacer que el hombre tome conciencia de su situación real y actúe en consecuencia [...] A ello pueden y deben contribuir los intelectuales del Ecuador (Cueva 1976, 208).

Este rol de los intelectuales lo asumió en su participación en el movimiento tzántzico, en el que buscaba traducir aquello que afirmó en 1967: “Ya que hemos sugerido la convergencia, en nuestro siglo sobre todo, de la intención revolucionaria en arte y en política, digamos de una vez que prácticamente no ha habido voz poética o narrativa de valor que no nazca de la

¹¹ Hace referencia a *Un hombre muerto a puntapiés*.

rebeldía” (Cueva 1976, 80).¹² En respuesta a tal lectura sobre la cultura nacional, participó en dicho movimiento, en la “guerrilla literaria” de los 60, que “más que totalizar el mundo queríamos destruirlo” (Cueva 1986, 191). El grupo se disolvió debido a la incapacidad de asumir la rectoría de la CCE y la inmersión de los intelectuales en el *polpotismo*, visión del mundo “en donde lo fundamental ya no era luchar contra el capitalismo en lo que tiene de injusto y execrable, sino más bien contra la civilización en cuanto tal” (Cueva 1986, 194).

Que se revise la colección entera de *Pucuna*, o de la misma *Indoamérica*, que a pesar de presentarse como menos vanguardista publicó en su primer número una traducción del cuento «El expulsado», de Samuel Beckett; que se termine analizando la última expresión de la *segunda vanguardia*, que fue *La bufanda del sol*, y no se encontrará la menor huella de un desgarramiento entre «realismo o antirrealismo», «realismo social» o «realismo abierto» y ni siquiera un interés especulativo sobre el particular (Cueva 2000, 589).

Cueva le dedicó un ensayo en *Lecturas y rupturas* “El mundo alucinante de Pablo Palacio”, escrito en 1971, en el que reconoce que “su literatura antiemocional, antintelectual y ‘no comprometida’ encerraba un mensaje sobrecogedor” (1986, 157-158). Aquí el autor se acercaría a una visión más dialéctica entre forma y contenido, en reconocer el valor político de la forma estética de la obra de la Palacio. Sin embargo, en 1993, en el ensayo *Literatura y conciencia histórica en América Latina*,¹³ Agustín Cueva se refirió al ensayo en el que apunta que Palacio es un escritor menor de la época del treinta: “interesante, pero de segunda línea”¹⁴ y, respondiendo a sus críticos, afirmó: “Ratifico mi criterio, expuesto en 1978, de que Pablo Palacio no es un autor de primera línea a nivel continental. Fuera del Ecuador, sigue siendo tanto o más desconocido que una década atrás” (Cueva 2000, 598).¹⁵ Cuando se afirma que

¹² “... la mejor literatura del país ha consistido en una afirmación del *niego* y del *me indigno*”, con las excepciones de Palacio y Carrera Andrade, narrativa del *tengo miedo a morir* (Cueva 1976, 80).

¹³ Tomamos la versión “*Collage* tardío en torno de *L'affaire* Palacio” de la edición crítica de Wilfrido Corral (2000).

¹⁴ En contexto, la afirmación completa fue la siguiente: “Porque, seamos justos: ¿qué otra cosa es la “universalidad” literaria si no la capacidad de elaborar un mensaje artístico que por su intensidad expresiva llegue a las más amplias latitudes, difundido y traducido como efectivamente fue el de nuestra “generación del 30”? Y seamos además francos: sin nombres como el de Jorge Icaza en la narrativa o el de Oswaldo Guayasamín en la pintura, es decir, sin los grandes indigenistas, nuestra proyección universal se vería hartamente mermada. Pablo Palacio (1906-1947), por ejemplo, el “antirrealista” al que algunos compatriotas reivindican actualmente como símbolo alternativo de aquella época, me parece –con todo el respeto que merecen las opiniones ajenas– un escritor menor, en muchos sentidos interesante pero de segunda línea” (Cueva 1986, 161).

¹⁵ Este ensayo también está incluido en la edición crítica de Wilfrido Corral del año 2000. Cueva, además, responde en los siguientes términos a los cuestionamientos que recibió: “¿Basta una veintena de líneas lapidarias más para moverle el piso a un sector de la *intelligentsia* local hasta el día de hoy? En verdad mi propósito era más coyuntural, lo cual no me ha impedido divertirme al descubrir que existen lo que podríamos llamar «carambolas de larga duración» (Cueva 2000, 585).

Cueva se refirió a la obra de Palacio de tal manera debido a su defensa al “indigenismo”, el sociólogo acota lo siguiente: “la literatura es y tiene que ser proteica, y (que) su calidad no depende de sus contenidos sino de su *puesta en forma*, de su *plasmación*. Pero de su *plasmación concreta* y no del discurso retórico sobre ésta” (2000, 593).

Como se ha visto, las tensiones que se generaron entre estéticas, políticas e imaginarios en las décadas del veinte y del treinta fueron reestructuradas y presentadas por la crítica en términos de una ruptura radical con la narrativa del treinta y, especialmente, a partir de la tensión entre Palacio y Jorge Icaza. En la década de los 70, la obra de Palacio fue leída en términos positivos, matizada por los apuntes de Cueva y otros autores como Jorge Enrique Adoum. En las críticas se utilizaron las estrategias que hemos presentado en el primer capítulo; a saber, una lectura de la autonomía del arte y una disociación entre forma y contenido. Estas dos formas de comprender la literatura se canonizaron en una lectura que rompió respecto a Icaza y los escritores del Grupo de Guayaquil como referencias negativas “de las que hay que huir” (Rodríguez Castelo en Ortega 2014, 20). Asimismo, se apreció con ligereza las figuras de Pablo Palacio y Humberto Salvador como solitarios vanguardistas, sin considerar su presencia en los debates políticos de la época. En los escritores de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la ilusión de una cultura nacional desapareció, la temática de los 30 se fue disolviendo en escritores menores, a excepción de César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum (Cueva 1986).

Al decir de Fernández, la forma de apreciación positiva se cerró con un artículo de Wilfrido Corral, publicado en 1979, en el que señalaba la especificidad estilística de los textos de Palacio –uso del texto literario, de la lengua, la literatura y el arte– y en el que se propone una “revalorización de las formas en que un verdadero «contemporáneo» trata artísticamente el contexto social” (Corral en Fernández 2000b, 577). A partir de entonces se llevó a cabo una crítica de Palacio que hacía énfasis en el estilo vanguardista y, especialmente, en relación con una internacionalización de la literatura ecuatoriana, como veremos a continuación.

3. El canon literario reconstruido en los años ochenta y noventa

Los críticos de las últimas décadas del siglo XX retomaron el impulso de canonizar a Pablo Palacio, en especial utilizando una lectura cosmopolita de la autonomía del arte y fijando la mirada en las tradiciones europeas y norteamericanas. En 1991, la crítica española, María del Carmen Fernández, publicó el análisis que se considera el más completo sobre Pablo Palacio,

El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30. Su trabajo también dio cuenta de las condiciones de producción de los escritores, los situó en las luchas políticas de la época y, sin embargo, mantuvo una distancia entre el trabajo de Palacio y el de los del denominado Grupo de Guayaquil. Según la autora, ellos “fueron los primeros que ofrecieron una producción literaria definida y homogénea frente a la cultura dominante, esencialmente cosmopolita y desentendida de las formas de ser nacional” (Fernández 2000a, 502).

El aliento de esta época, como se ha señalado, buscaba revalorizar la figura de un escritor con base en las formas artísticas y, como lo ha dicho Moreano, “desde una perspectiva que ha buscado aprehender el movimiento de la literatura bajo un modelo eurocéntrico, secuencial y gradualista de las formas [...] sin prestar atención a la siempre tensa convivencia de estéticas, tradiciones e imaginarios plurales...” (Ortega 2014, 20). Así, el discurso anti-realista vuelve a surgir a finales de los noventa como un “rito de pasaje” que cada generación debe cumplir. A este discurso responde de cierta manera el escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja, quien, ya advirtiendo la separación de los escritores de finales del veinte y del treinta, plantea agruparlos bajo la categoría de “realismo abierto”.

El análisis de Donoso Pareja sobre la literatura ecuatoriana está atravesado por la idea de una vanguardia y un realismo social que han determinado todas las formas literarias posteriores (2002). Al referirse a la narrativa nacional de los años 30, Donoso señala que en ella no se encuentran únicamente las obras del realismo social, sino también la poesía vanguardista de Carrera Andrade, Escudero y Gangotena, así como la narrativa de Palacio (1985). Esta literatura sería la entrada a la modernidad de la estética ecuatoriana. Es una perspectiva interesante para la época, pues hay en sus textos la intención explícita de comprender el proceso dialéctico de la tradición y la ruptura (Donoso 1985). Así, afirma:

Los cambios en nuestra escritura se producen dentro de la tradición y la ruptura, hacia atrás en relación al romanticismo, modernismo, costumbrismo y naturalismo, y hacia delante con respecto al realismo socialista, el realismo social y el indigenismo, con una dirección que opta por el realismo abierto (Donoso 1985, 113).¹⁶

¹⁶ “... hasta desembocar en *Los que se van*, libro clave en el desarrollo de un corpus narrativo que, sin duda, es obligatorio comprender en los términos permanentemente dialécticos de la tradición y la ruptura” (Donoso 1985, 9).

El realismo abierto propone que, lejos de la propaganda, se trata de un texto autónomo que se niega a servir a ningún sistema: política, historia, medicina, aunque pueda nutrirse de ellas. Esta noción proviene de Croce, que definía al arte como visión o intuición, como un hecho moral, que no puede ser utilitario (Donoso 1985). Así, “mientras en el realismo socialista la producción estética es mirada en los términos de una conciencia absoluta y ni en la más mínima forma *contaminada* por elementos inconscientes, en el realismo abierto se acepta esta otra dimensión” (Donoso 1985, 20). Ese sería el lugar de Palacio, para Donoso Pareja. “... junto a *Los que se van*, aún con procedencias externas distintas, abren el camino de la modernidad de nuestra escritura, en ambos casi sin desligarse del referente real, pero Palacio sin subordinarse” (Donoso 1985, 24). Los primeros “evolucionarían” para liberarse de la dependencia y el segundo como un “pionero, casi un visionario” (Donoso 1985, 24).

El autor señala una cierta continuidad entre Palacio y los autores del Grupo de Guayaquil, pero profundiza la dicotomía al plantear que en Palacio encuentra una nueva actitud, una narrativa distinta que propone una rebelión contra el realismo y contra el lenguaje. Es decir, para Donoso Pareja, los autores del realismo social no tuvieron el mismo gesto de irrupción que el de Palacio –en lo relativo a la forma, al menos–.

Donoso afirma que la nueva forma expresiva en la dimensión interna y externa procede de los antecedentes naturalistas y de las propuestas del realismo socialista. Partiendo de una lectura de Hernán Vidal, afirma que la literatura es un reflejo mediado por las necesidades de su código y los sucesos que ocurren fuera de su ámbito, que, en el caso ecuatoriano, serían las luchas liberales, la confrontación de clases y las organizaciones de trabajadores, así como la Revolución Rusa y la crisis de los veinte. Ello le permite decir que “durante los años que conforman la década de los treinta no hubo un realismo social estático” (Donoso 1985, 12); de hecho, “convivieron formas expresivas que formaron un proceso simultáneo y lineal, intercomunicado a ratos con tesituras anteriores (naturalismo, modernismo, costumbrismo e indianismo), punto de partida –en ningún momento yuxtaposición– de nuestro desarrollo narrativo” (Donoso 1985, 12). Para el autor es importante rescatar que ya existían obras narrativas que aportaron al relato de los treinta. Inclusive llega a agrupar bajo la misma oración a Palacio y a De la Cuadra, al afirmar que: “Los maestros básicos de nuestra entrada en la modernidad narrativa son Pablo Palacio, por un lado, y, por el otro, José de la Cuadra; Palacio por la verticalización del discurso, De la Cuadra por su acercamiento a lo ‘real maravilloso’” (Donoso 1985, 112).

La interpretación de Donoso se dio en oposición al enfoque generacional, es decir, la lectura crítica que encasilla y contrapone autores en relación a sus generaciones, haciendo parecer que la literatura nacional vivirían en una “yuxtaposición permanente dentro de ese conflicto” (Donoso 1985, 113). Se lee entre líneas una crítica al movimiento tzántzico cuando cuestiona la “actitud de ruptura intolerante en los narradores que vinieron después”, pero también a los autores 60 y 70 comprometidos que resaltaron las figuras de los autores de la Generación del 30, como el “*non plus ultra* de nuestra narrativa” (Donoso 1985, 114). A ellos, afirma, se los ha ubicado de manera estática en una forma narrativa –el realismo social– que se ha considerado como una irrupción en la modernidad y un rompimiento con la producción pasada.

A esta interpretación que le permitió incluir a Palacio entre los “grandes del treinta”, Cueva respondió en 1993: “Donoso sabe, además, que Palacio no es ningún «adelantado» de nada, sino el *prototípico* escritor de la década de los veinte, razón por la cual su inclusión entre *Los grandes de la década del 30* resulta tan tramposa... [...] Por otro lado habría que dejar bien claro que Pablo Palacio no fue ningún paria ni marginal dentro del movimiento vanguardista en que se desempeñó” (Cueva 2000, 594).

Distantes de las lecturas de Donoso y de Cueva, encontramos las de Leonardo Valencia y Wilfrido Corral, en las cuales existe un gesto por leer a los autores nacionales desde una lógica “cosmopolita”, en un afán por “desprovincializarse”. Sin embargo, las consecuencias de dicho ejercicio no necesariamente conducen a una mejor comprensión de la literatura ecuatoriana. Como hemos visto de manera teórica en el primer capítulo, la idea de autonomía en la vanguardia surge en un contexto histórico específico; la aplicación de dicha idea sin miramientos a la historia conceptual trae consigo este tipo de equívocos.

Por un lado, está el ensayo de Valencia, *El síndrome de Falcón*, el cual hace una fuerte crítica a la figura de Gallegos Lara sobre la literatura ecuatoriana, quien había cuestionado a Palacio porque su obra se alejaba de los objetivos del socialismo (L. Valencia 2000). El autor retoma la figura de Juan Falcón, quien cargó por doce años a Gallegos Lara,¹⁷ y la traslada al plano de las letras ecuatorianas, para decir que los escritores ecuatorianos sufren del “síndrome de Falcón” cuando se dejan llevar por las preocupaciones de lo social y el compromiso y la

¹⁷ Recordemos que fue una figura autorizada en la época y parte del denominado Grupo de Guayaquil.

identidad latinoamericanas (L. Valencia 2000). Llega a afirmar, inclusive: “ninguno de los escritores posteriores ha sido como Palacio” (L. Valencia 2000, 333). Esta lectura claramente responde a una lectura de la autonomía del arte¹⁸ que, según el autor, sería la actitud necesaria para que los escritores superen la carga ideológica del compromiso y la identidad. Asimismo, hay una clara ruptura entre forma y contenido, cuando afirma que “la fuerza de la novela no está en su contenido sino en la coherencia e interacción de sus partes” (L. Valencia 2000, 341).

Corral, de su parte, retoma varios de los estudios realizados sobre Palacio, entre ellos el de Valencia, para realizar un ejercicio “genético” de lectura sobre la obra del autor. En la edición crítica de las obras de Palacio hace un análisis exhaustivo. En ella no deja de lado la producción política y filosófica del autor. Su análisis, además, recoge una lectura desde el contexto histórico; sin embargo, no deja de considerar a Palacio como un autor externo a su nación. En este sentido, afirma:

En el país las comunidades (no siempre indígenas) y sus fronteras cambian con la intervención gubernamental, con la emigración y migración, con las intervenciones del capitalismo o su rechazo, y con los cambios en patrones de consumo cultural. Todo esto afecta a la comunidad imaginada, a la nación, y lo que viene desde fuera de ella no es siempre bienvenido. Es por esto por lo que Palacio en cierto sentido no ha nacido todavía (Corral 2000, xxxv).

Corral considera a Palacio junto a Humberto Salvador y Hugo Mayo como los escritores de la vanguardia en Ecuador (2014). El crítico es enfático en los análisis de estos autores como opuestos a la generación del 30, pues, a decir de él, se ha leído la producción de esos años a partir de una perspectiva “andina”:

¿Cómo salir de aquella fijación u obsesión con los narradores del 30, sin refrendar la preferencia crítica de no hablar del resto de su producción, o de no establecer jerarquía entre ellos que matice el orgullo nacional que, con buena razón, produjeron sus obras? (Corral 2014, 218).

¹⁸ “Construir un mundo autónomo, sin ninguna deuda u obligación con su referente, es lo único que permitiría a la novela escrita en Ecuador alcanzar niveles que tiene en otras partes del mundo” (Valencia 2000, 340).

Por ello, partiendo de la idea de un olvido de la crítica y de una preferencia por la literatura social, Corral plantea una recuperación de las obras de Salvador y Palacio, como “cuestionadores de la modernidad” y marginados de la estética de sus contemporáneos (Corral 2001). En esta búsqueda volcada a recuperar los aspectos literarios de la obra de Palacio, la literatura de los autores considerados parte del realismo social fue destinada a ser otro tipo de estética. Pese a ello, Corral ha reconocido que la experimentación y el compromiso en autores como De la Cuadra, quienes también han aportado a las letras ecuatorianas (Corral 2003).

Por otro lado, el trabajo sobre Palacio de Humberto Robles que apareció por primera vez en 1980,¹⁹ “Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho”, fue un intento por comprender la obra palaciana (el texto literario) en relación con el contexto sociocultural y con la evolución creativa del autor (Fernández 2000b). En 1988, Robles revisó la noción de vanguardia en el Ecuador, sobre todo para señalar que la disputa por el término no estaba desligada de las luchas del poder político y cultural (Robles 2006). Dicho estudio investiga las divergencias entre una vanguardia artística –cosmopolita, que plantea un énfasis en el arte como creación autónoma de la verdad histórica, un rechazo a la mimesis, y la importancia de las formas– y la “avanzada literaria de preocupación social” (Robles 2008, 239). La manera de presentar los debates plantea una evolución de la tendencia estética hacia la ideología; sin embargo, no hace mayor énfasis en su constante tensión, pues, siendo proyectos diferentes, también se entretajan –proceso que en este trabajo hemos denominado vanguardia enraizada–. La noción de vanguardia para Robles puede ser resumida de la siguiente manera:

La presencia de motivos y recursos como la velocidad, la gasolina, la locomoción, la electricidad, el cine, el maquinismo, la nueva industria, los giros extranjeros, la disposición tipográfica, la ausencia de puntuación y de estrofas y el empleo efectista de mayúsculas confieren a estos textos un caris vanguardista (Robles 2008, 233).

Esas características se refieren a las vanguardias europeas y también al carácter que asumieron las vanguardias latinoamericanas. Parecería, entonces, que estos serían los elementos determinantes para definir o no a una obra como vanguardista. Sin embargo, como hemos cuestionado en este trabajo, la producción de autores del llamado ‘realismo social’,

¹⁹ Véase: Robles, Humberto. 1980. “Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho” en *Extrait des Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, *Caravelle*, 34, 141-156. Luego, fue reproducido en *Cuadernos del Guayas*, *Nariz del Diablo*, *Cultura y Mediodía*.

como José de la Cuadra, también trajo consigo un gesto de vanguardia, de irrupción en la historia de la literatura ecuatoriana y de profundo enraizamiento en las preocupaciones nacionales.

Finalmente, se puede sintetizar el espíritu de crítica de la época de la siguiente manera:

En la actualidad, cuando la obra de Palacio ha alcanzado una amplia difusión en su país y ha recuperado el prestigio que se le había negado durante décadas, el sector más avanzado de la crítica nacional comienza a abordar su narrativa a partir de la especificidad de los textos y se preocupa por situar el escritor en el contexto cultural específico de los años 20 y 30, el que [...] es primordial para entender la génesis y el desarrollo de su obra (Fernández 2000b, 580).

Lo cierto es que esta recuperación de Palacio no ha permitido comprender las implicaciones de una literatura nacional, pues se ha puesto énfasis —en la mayoría de los casos— en una lectura internalista de los textos, en la cual se mantiene una dicotomía entre forma y contenido, entre tradición y ruptura. Fernández también señala que en los años 80 y 90 se ha mantenido un tipo de interpretación que relaciona la vida y la obra del autor, así como los relatos que no aportan a la comprensión del autor (2000).

4. Crítica a la crítica a inicios del siglo XXI

Si la crítica literaria de las dos últimas décadas del siglo XX obedeció a una lógica binaria entre autonomía de la literatura y arte comprometido, basada en una demanda por el “reconocimiento metropolitano” (Ortega 2014), en lo que va del siglo XXI encontramos aproximaciones que, distanciándose de dicha forma dicotómica, asumen una mirada dialéctica o que, al menos, señalan las limitaciones del enfoque del siglo pasado. En términos generales, la crítica de los autores está asentada en el cuestionamiento al canon literario ecuatoriano, construido sobre la base de una historia lineal de avances y rupturas. Alejandro Moreano, Alicia Ortega, Raúl Serrano y Álvaro Campuzano también han abordado la relación entre arte y política para referirse a la manera por la cual, en ciertos momentos de la historia, se ha validado a un grupo de escritores en detrimento de otro grupo, construyendo referentes de la literatura nacional.

El sociólogo ecuatoriano Alejandro Moreano comienza este apartado por su más reciente trabajo, *Vanguardia y realismo* (2015), el mismo que es producto de una serie de reflexiones sobre literatura, política e historia ecuatorianas, y que incluye una síntesis de su tesis doctoral sobre la Generación del 30, presentada en 2004 ante la Universidad Pablo de Olavide.²⁰ Aunque con una vida intelectual activa desde la década del sesenta, lo hemos agrupado en esta última sección, pues su análisis constituye un importante referente para profundizar en el problema que ha distorsionado la lectura de Palacio y De la Cuadra, entre otros escritores ecuatorianos. De hecho, su carrera estuvo marcada por su pertenencia al grupo de los “tzántzicos”, de quienes hemos hablado anteriormente, y especialmente desde la noción de compromiso del escritor. Sin embargo, siendo colega e interlocutor de Agustín Cueva, (a pesar de, y por ello mismo), Moreano tomó cierta distancia de sus afirmaciones respecto a la obra de Palacio.

Así, el crítico resalta cómo Palacio, en oposición al mecanismo novelístico imperante –aquel del “imaginario retórico y romántico”, del naturalismo y de la forma realista–, empleó mecanismos y recursos en sus obras literarias que les dieron ese carácter de “anormalidad normal” (Moreano 2015). A partir del psicoanálisis, del pensamiento marxista, la sociología, la crítica a la Modernidad, la lingüística y la historia, Moreano encuentra en Palacio dos mecanismos críticos, el de sublimación en negativo y el de parodia de la sublimación.²¹ Estos mecanismos se expresan en una serie de recursos: la oposición entre la vida cotidiana, las referencias corrosivas y mordaces, la exploración de la interioridad del personaje, la descripción anatómica del interior del cuerpo, la excesiva descripción de los movimientos y los gestos, el registro de “frases hechas” de las voces del mando del Gran Otro y la normalidad sintáctica y lógica (Moreano 2015). Si bien se asumió que el recurso de la oposición entre vida cotidiana y sentido, las “pequeñas realidades” era una crítica al realismo social, Moreano apunta que, para Palacio, aquellas realidades de la vida cotidiana no constituían una oposición a la historia, sino que cuestionan “la ‘forma novela’ –sea realista o, sobre todo, romántica– que falsifica la ‘vida real’ confiriéndole un sentido que no tiene” (Moreano 2015, 24).

²⁰ Ya hemos recuperado algunas de sus ideas para analizar la lectura que se dio desde los años cincuenta del siglo XX. Su trabajo también nos permitió pensar en las condiciones en las que se dio el análisis de Cueva, con quien tuvo amplias conexiones intelectuales.

²¹ Sublimación entendida desde Freud como el proceso por el cual la energía erótica se transforma en ‘cultura’. El proceso de construcción social que, en Palacio, opera de forma opuesta: se deconstruye el acontecimiento singular (Moreano 2015, 22).

Esta relectura de la obra de Palacio a la luz de la vanguardia no significó una apreciación negativa del realismo social. Por el contrario, su análisis no se limita a una descripción del contenido social, sino que encuentra las formas que utiliza la narrativa social. Para Moreano, la narrativa del 30 articuló el referente de una realidad precapitalista en una forma propiamente moderna, la novela –una narrativa decimonónica, realista y naturalista– (2015, 53). Sin embargo, los autores del llamado Grupo de Guayaquil trabajaron una serie de recursos que distancian a sus obras de aquellas producidas en el siglo pasado, las cuales eran naturalistas y costumbristas.

En las novelas decimonónicas, la descripción del escenario constituía la finalidad de la obra; por el contrario, en la narrativa de los treinta, el paisaje es escenario de la acción, en el que irrumpen otros actores (Moreano 2015). El costumbrismo también fue utilizado como forma escénica para ambientar la acción, en la que se manifiesta en la naturaleza y la visión trágica de quienes la habitan; sin embargo, en esa realidad irrumpe el acontecimiento: “tal es la forma literaria que asume un mundo aún premoderno pero asediado por la modernidad” (Moreano 2015, 131). Se trataría, más bien, de un anticostumbrismo, pues se buscaba mostrar lo singular, la vida tras las costumbres. Este sería un claro ejemplo de una tradición puesta en práctica como una forma histórica que puede llevar a cabo una lucha emancipadora como propuso Mariátegui (Campuzano 2017).

Se podría sintetizar en dos características la importancia del Grupo de Guayaquil. La primera se refiere a la línea de la narrativa que “explotó el universo de la intimidad y de las pasiones” (Moreano 2015, 126); pasiones que serían, para Moreano, la materia prima de la literatura (Ortega 2014). El uso particular de la mirada en las obras de la narrativa del treinta permitió formas teatrales del drama, narraciones en las que se pone en juego una concepción moderna de la libertad. El sociólogo, además, encuentra que el distanciamiento del narrador y la objetividad del mundo narrado son recursos que permiten desarrollar una literatura no panfletaria en una época de compromiso político.

La segunda característica tiene que ver con algo que Cueva había sostenido con firmeza: el trabajo con las hablas populares y su relación con el esfuerzo para reorganizar el discurso. Siendo estas las características que aseguraron a la Generación del 30 un lugar en la historia de la literatura, Moreano se preguntará por las estrategias desde las cuales la crítica canonizada fundó un proyecto de ruptura con estos escritores del treinta. Moreano encuentra

el punto de partida en un inacabable parricidio frente a dicha Generación que cometieron los escritores de los años cincuenta (Ortega 2014). Cuestiona aquella tesis en la que se reduce el realismo social al compromiso político y, a la inversa, se establece que la autonomía del texto significa una ruptura del lazo social y político. Esta crítica de Moreano rompe con la noción dicotómica entre forma y contenido y plantea que tal ruptura con los escritores de la Generación del 30 constituye un gesto de “interminable matricidio” (Ortega 2014).

El tremendo complejo de inferioridad de nuestra crítica literaria ha llevado a formular esa tesis absurda según la cual, a la manera de las innovaciones tecnológicas del capitalismo, las corrientes literarias surgen en Europa o Estados Unidos, tardan varias décadas en llegar a América Latina y otras más a Ecuador. A partir de esa ligereza teórica se ha elogiado a Palacio por haber sido una suerte de Kafka temprano (Moreano 2015, 16).

El trabajo por resignificar el realismo social, de Jorge Icaza y de Pablo Palacio por parte de Moreano fue una contribución importante para la crítica ecuatoriana; sin embargo, como hemos visto en la exposición, todavía es un esfuerzo en el que vanguardia y realismo tienen diferentes lugares –como lo sugiere el autor en el mismo título de su libro–. Es decir, la forma de realizar la crítica, que combina un análisis internalista con uno externalista, no da cuenta de una firme conexión entre los autores en los debates de la vanguardia, debates sobre literatura y política que no han de ser estudiados por separado. Pese a ello, Moreano “apuesta por una literatura que se funda en la experimentación con las hablas populares, la interpelación a una pretensión de cosmopolitismo que ha confundido el locus de enunciación con el locus del enunciado” (Ortega 2014, 15-16). Además, lo interesante de Moreano es que también asumió la proclama del movimiento tzántzico para no disociar al hombre del escritor, es decir, tener presente el locus de enunciación. ¿Precisamente esta actitud le permitió tomar una distancia crítica de sus contemporáneos para invitar a una relectura de la ruptura respecto al Grupo de Guayaquil?

En 2006, la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, llevó a cabo el “Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias”. El solo hecho de agrupar a los autores bajo la palabra clave de ‘vanguardia’ ya nos dice algo sobre una voluntad de releer críticamente a los escritores, sobre todo cuando sus obras han sido interpretadas de maneras radicalmente opuestas: a Icaza desde el indigenismo y la denuncia, y a Palacio como solitario experimentador de las “realidades pequeñas” (Ortega 2013).

El libro publicado a raíz dicho evento, *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, compilado por Alicia Ortega y Raúl Serrano, lleva consigo una pregunta sobre el devenir de la literatura ecuatoriana: siguiendo a Moreano y su teoría sobre el “matricidio y la literatura”, ¿por qué no se le dio continuidad a la literatura indigenista y tuvo lugar el gesto parricida que enterró a Icaza? La respuesta se halla en la mirada dicotómica que opera en términos de exclusiones y que se basa en una “huida de los orígenes” (Ortega 2013). Ante ello, el objetivo integral de dicho evento y de la publicación mencionada fue:

[...] reconocer el aporte de ambos escritores en la consolidación de nuestra modernidad literaria, en el esfuerzo por romper con los estereotipos de una tradición crítica que, desde el Ecuador, ha insistido en divorciar a Icaza y Palacio, como si fueran representantes de dos corrientes literarias opuestas y excluyentes (Ortega 2013, 9).²²

El divorcio entre Palacio e Icaza sería el resultado de la exclusión entre tradición y modernidad, entre localismo y cosmopolitismo (Ortega 2013). En tal sentido se incorpora la crítica de Campuzano en la compilación de Ortega y Serrano. Campuzano ya da cuenta de esta problemática y sostiene la idea de que la “recepción diferenciada del realismo social y del vanguardismo” se basa en un tema de discusión problemático de las décadas de 1960 y 1970, a saber, “la tensión entre la pretensión de autonomía de la literatura y el impulso ético-político del entonces llamado ‘compromiso’ del intelectual” (Campuzano 2013, 411). Es por ello que autores como Agustín Cueva, inscritos en dicho escenario intelectual, dibujaron una distancia insoslayable entre una literatura “social” y otra de carácter “pequeñoburguesa”.

Para Álvaro Campuzano, los gestos de negatividad de las vanguardias, es decir, aquellas características de las estéticas de las décadas del veinte y treinta, como el “anhelo de trascender el principio de realidad fijado por un determinado orden social”, fueron aspectos ajenos a las preocupaciones de la crítica de los sesenta y setenta (2013, 414-415). El cuestionamiento de Campuzano a la interpretación de Cueva resulta particularmente interesante, pues no descarta sin más el trabajo del sociólogo ecuatoriano, sino que da cuenta de la corriente en la que se inscribía: la resultante del triunfo de la Revolución cubana y que consideraba fundamental un proyecto artístico que reafirme identidades nacional-populares

²² De Serrano, cabe destacar también su reciente trabajo sobre Humberto Salvador, *En la ciudad se ha perdido un novelista*, en el que retoma la crítica que plantearon junto a Alicia Ortega, respecto a la separación de los autores del llamado Grupo de Guayaquil, así como Icaza, y autores como Pablo Palacio y Humberto Salvador (2009).

(2013). Así, para Cueva, en la década del treinta se puso en juego la construcción de una “cultura nacional heterogénea y popular” que iba a ser impulsada por los proyectos estéticos, particularmente, el realismo social (Campuzano 2013). Es en este sentido que Palacio sería, para Cueva, un rezagado frente a los realistas sociales, quienes sí constituirían la vanguardia estética de la época al enfrentar dicho problema.

Sin embargo, para Campuzano, la escritura de Palacio manifiesta una “negación expectante”, una “radical incertidumbre” y la “agresión al sentido de realidad establecido socialmente”; sí, gestos de las vanguardias históricas de los veinte y treinta, y que también pueden llevar a activar lo político en la literatura (2013). De hecho, “la negatividad que recorre al fragmentado y desconcertante relato de Palacio es precisamente su mayor mérito literario y político” (2013, 414).

Por consiguiente, es posible una conjunción dialéctica entre el distanciamiento estético y el acercamiento social—para jugar con el pensamiento de Benjamin—. De hecho, la lectura de Benjamin arroja luz a esta interpretación. Su propuesta teórica nos permite plantear que en las vanguardias latinoamericanas el ejercicio estético juega constantemente con una activación política que podría, como no, llevar a un proyecto nacional popular. Así, en el caso de Palacio, su literatura expresa una búsqueda para generar un descrédito de las realidades presentes —un ejercicio de distanciamiento—, pero es justamente este proyecto el que genera una reacción en el público, que sorprende y permite la autocrítica del arte.

A pesar de la crítica específica de Campuzano a la noción dicotómica y la interesante propuesta de disolución de dicha interpretación, no da cuenta del debate entre Cueva y Miguel Donoso Pareja y otros intelectuales de su generación. Por ello, consideramos que habría que matizar la afirmación que hace caer el peso de la lectura dicotómica en Cueva, especialmente cuando él había advertido que no se inscribía en una lectura de realismo-antirrealismo, ni él ni sus contemporáneos. Además, como se ha señalado en el apartado 2, la lectura de Cueva respondió a un debate con otros escritores que habían buscado en Palacio la figura de guía. Lo que pretendemos demostrar en esta disertación es que, contrario a lo que afirmaron Cueva y otros autores, Palacio fue parte de cierta vanguardia,²³ así como los escritores del realismo

²³ La idea de Cueva es que, siguiendo una caracterización de las vanguardias históricas, las primeras obras de Palacio (de 1927) “mal pueden haber servido de «origen» de ninguna *avant-garde*” (Cueva 2000, 599).

social –entre ellos, José de la Cuadra–, como parte de un proyecto de vanguardia enraizada en lo nacional-popular.

Estas últimas lecturas, de diferentes enfoques e hipótesis, guían en presente trabajo, sobre todo por su voluntad crítica para problematizar la enunciación canónica que se basa en una evolución lineal y universal de los géneros, las tradiciones y los debates. Como no queremos extendernos más, no hemos profundizado en las lecturas de otros autores más recientes. Sin embargo, quisiéramos dejar sentado el antecedente de Daniel Noemi, quien en su libro *Revoluciones que no fueron: ¿arte o política? Más allá de realismos y vanguardias en América Latina. Ecuador y Chile: 1924-1938* (2013) plantea, en términos teóricos semejantes a los de este trabajo –es decir, desde las conexiones entre arte y política en Benjamin y Gramsci–, que las revoluciones son el centro de las polémicas estéticas de la época en Ecuador y en Chile, en las cuales se discutía el sentido del arte y la literatura en la vida cotidiana (Noemi 2013). Ese trabajo analiza tres revistas literarias, revisa la crítica literaria y estudia el contexto de las revoluciones para establecer la relación entre la impugnación por un arte nuevo y una política nueva: “el cambio estético es un cambio político” (Noemi 2013).

5. Conclusión: alcances de la crítica

Benjamin nos invita a contar de otra manera la historia de la literatura ecuatoriana, a hacer un ejercicio de narración a contrapelo; es decir, a poner en duda los planteamientos de cierta crítica literaria que se han convertido en el punto de partida para cualquier análisis sobre los escritores de las décadas del veinte y treinta y, en general, para comprender la literatura nacional. Desde una visión ahistórica y apolítica se ha concebido que los escritores ecuatorianos tienen dos opciones: la de la autonomía o la del compromiso, como si fuera un peso para la escritura actual; nada más falso y contraproducente para acercarnos a la literatura nacional. Este capítulo ha sido una invitación al lector para cruzar, una y otra vez, las fronteras del arte y la política en la historia.

¿De qué materiales nos hemos provisto hasta el momento para llevar a cabo esta empresa? En primer lugar, de la posibilidad de pensar en la originalidad de las vanguardias latinoamericanas, en esos nuevos estímulos que vienen de una estética que se construye en un campo artístico específico, en el que lo popular resuena dentro de sus fronteras. En este sentido, el concepto de vanguardia enraizada nos permite pensar en las tensiones de manera dialéctica y en un fenómeno en los que la tradición se reaviva en los proyectos estéticos

ligados a lo popular y a lo cotidiano. En segundo lugar, hemos expuesto un recorrido que da cuenta de la formación de una dicotomía entre vanguardia y realismo social, del cual nos serviremos para mostrar la otra cara del relato. Finalmente, de las herramientas de la sociología de la literatura y de la historia intelectual para afirmar la mirada sobre los problemas de la literatura a finales de los años veinte y en la década del treinta.

Al campo artístico de la época le llegaban los vientos de la época, esas corrientes latinoamericanas irreverentes del orden social, capaces de trabajar lo cotidiano desde técnicas cargadas de crítica a lo establecido, partiendo del mismo uso del lenguaje (que deja de ser un trabajo pulcro, castizo y se convierte en una forma de incluir las oralidades, las expresiones populares). Si bien, no ha sido objetivo de este capítulo incluir la construcción histórica del campo artístico y literario, sí ha sido posible descubrir en los debates de la época y los posteriores señas de su estructura: un campo que se abría paso por la construcción de redes nacionales e internacionales,²⁴ la articulación de los intelectuales y sus debates en el espacio de la escritura pública y una tensión de lo nacional y lo popular. Vemos que en los años 20 y 30 había interpretaciones que podrían señalar un camino bifronte;²⁵ sin embargo, antes de un ambiente polarizado, fue un escenario en el que jugaban las tensiones estéticas y políticas bajo un horizonte crítico. Queda claro que en el campo artístico se ha ido construyendo un discurso alrededor de ello, uno que no carece de intereses y de pugnas propias del campo intelectual.

La reflexión sobre ciertos lectores sobre la literatura del veinte y del treinta, acorde al ejercicio crítico, pretendió explicar las condiciones de posibilidad del relato dicotómico. En este sentido, se ha puesto en entredicho el cómodo lugar desde el cual se hace crítica literaria –un lugar que, a primera vista, parecería estar absuelto de intereses y pugnas–, al dar cuenta que las lecturas, la interpretación de un fenómeno también se inscribe en ciertas lógicas de poder (simbólico) del campo literario e intelectual.²⁶ Cabe aclarar que no ha sido pretensión de este trabajo restar el valor del trabajo intelectual de los intérpretes de la literatura; por el

²⁴ Rodríguez (2015) analiza esta característica del campo a profundidad en los años cuarenta.

²⁵ Si bien en los años veinte y treinta existían diferentes tendencias de interpretación, convivían en un mismo espacio social y no habitaban polos distantes de un mismo campo. Las propuestas de Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade y Joaquín Gallegos Lara dan cuenta de esta afirmación.

²⁶ De hecho, es válido preguntarse por las lecturas de la crítica literaria. ¿No han condicionado de cierta manera la educación inicial que se recibe en los colegios? Aunque no es propósito de esta investigación, sí se podría problematizar en un estudio que dé cuenta de la relación entre la crítica literaria y las políticas educativas sobre la literatura.

contrario, se ha retomado su producción para ponerla en diálogo y reconstruir un relato. Por ejemplo, el ejercicio de los sociólogos Cueva y Moreano al releer la literatura a luz de la condición colonial del Ecuador constituye una pregunta central sobre la literatura. Siguiendo la línea de Gramsci, hay que cuestionar la constitución de una literatura nacional popular, teniendo presente la lucha por una literatura que hunda sus raíces en el mundo de la cultura popular por más reaccionario que este sea (Gramsci 2009). ¿Los escritores de la vanguardia se sumergieron en lo popular y trabajaron nuevos sentidos estéticos?

El corto análisis de la crítica literaria deja la lección de que el lenguaje no puede ser el punto de partida y de llegada de la literatura. La sensibilidad y el lenguaje son ámbitos de la vida humana enraizados en el mundo social. Es necesario, entonces, comprender la literatura a la luz de la historia, en la que se ponen en juego la obra y la recepción de la misma. El discurso dicotómico no ha dado cuenta de la riqueza de una ‘vanguardia enraizada’ de características particulares en Ecuador. Esta noción aplicada al contexto latinoamericano adquiere sentido para el fenómeno literario de la época en nuestro país. Ha permitido: 1) recoger un concepto que dé cuenta de las complejas relaciones entre arte, sociedad y política y los debates que se generaron a partir de semejante problema; y 2) situar a la literatura ecuatoriana en los debates intelectuales latinoamericanos, conexión que era posible debido a las redes que se construyeron en la época.²⁷

En el siguiente capítulo, apartándonos del relato convencional de la literatura de finales del veinte y comienzos del treinta, miraremos otro lado de la recepción de la literatura, uno que no necesariamente parte de la crítica literaria de la época, pero que sí estuvo en contacto con ella. En la prensa chica partidista y pequeñas revistas literarias de estudiantes específicamente miraremos la relación entre intelectuales y clases populares, basada en la tensión estética-política. Más allá de las obras de Palacio y De la Cuadra –que, como hemos visto en el primer capítulo, no completan la imagen del fenómeno de la literatura–, buscamos encontrar una imagen sobre las figuras intelectuales de estos escritores en el marco de dos debates centrales: la vanguardia y lo nacional popular. En el ejercicio de buscar el sentido de lo nacional popular, también pondremos en discusión la siguiente afirmación de Fernando Tinajero:

²⁷ Mírese, por ejemplo, la vinculación de las revistas literarias y culturales entre diferentes países.

[...] el movimiento de los años 30, que puso los fundamentos de una cultura nacional-popular, llevaba en su entraña el germen de su propia negación: no produjo una literatura del pueblo ni para el pueblo, sino *sobre* el pueblo: cuando la clase media superó su primitiva fragilidad, ya ni siquiera fue eso... (Tinajero 1990, 209).

Capítulo 3

José de la Cuadra y Pablo Palacio: intelectuales de una vanguardia enraizada

La literatura tendenciosa –insisto sobre el vocablo– lo narrará, no por nárralo, sino en tanto sea, por condiciones especiales, injuria y ofensa al respeto humano, aspecto o parte de la contumaz explotación económica del hombre por el hombre.

— José de la Cuadra.

Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por las calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne.

— Pablo Palacio.

Partimos de estas dos citas, pues a continuación proponemos analizar las propuestas de Palacio y De la Cuadra sobre la literatura a la luz de las publicaciones culturales y de prensa chica –formulando otro camino de análisis que no parta de la dicotomía entre vanguardia y realismo social–. Para ello, mostraremos el marco en el que pensaban estos escritores, especialmente alrededor de dos problemáticas centrales: el de la vanguardia y el de los intelectuales en los debates sobre lo nacional popular. Con base en las publicaciones de prensa chica y otras revistas culturales, veremos cómo se configuró un proyecto de vanguardia enraizada en la que el problema de la literatura nacional era un eje problemático. En ese espacio incursionaron De la Cuadra y Palacio, para quienes la literatura era también un arma que tenía que provocar en el público una reacción.

El ejercicio crítico de la sociología que hemos propuesto implica poner en cuestión los relatos sobre los acontecimientos históricos y entenderlos como construcciones de sentido que tienen un papel político. Hasta ahora hemos señalado las debilidades de una manera de leer la literatura que tiende a disociar a los autores de vanguardia por un lado, y a los del realismo social por el otro. Situar a Palacio y a De la Cuadra desde las experiencias políticas y la estética vanguardista hace cortocircuito con la crítica previa y es uno de los caminos para disolver las dicotomías vanguardia-realismo social, forma-contenido, literatura-política.

Siguiendo la noción de literatura como *mediación* social que hemos propuesto en el primer capítulo, el texto y el contexto de las obras entran en un juego dialéctico, en el que no hay una relación mecánica de causalidad entre el texto y su contexto, más bien se entienden en tensión

uno con el otro. Parte de la crítica literaria que hemos revisado arriba ha mantenido distantes al argumento de la obra y a su contexto, provocando lecturas internalistas y externalistas que no dan cuenta de los vínculos y tensiones entre el pensamiento y las condiciones en las cuales las ideas hacen sentido. Asimismo, hay una carencia en analizar las experiencias que genera la literatura y las posibilidades que hay en ellas para de construir una nueva cultura, como nos interpelaría Gramsci (2009). Según lo planteado de manera teórica,¹ la recepción de las obras literarias no es un acto pasivo, sino que es capaz de despertar sensibilidades, generar una respuesta crítica, provocar acciones políticas; suscita experiencias que, al mismo tiempo, marcan el terreno en el que los escritores producen. Aquí planteamos que Palacio y De la Cuadra tenían la intención de llevar a la literatura a una dimensión práctica en el marco de un proyecto de vanguardia, en el que las revistas culturales y la prensa chica jugaron un rol fundamental.

El análisis de esta disertación no parte de las obras literarias de Palacio y De la Cuadra. Antes, realizamos una relectura atenta de los documentos en los que se conectan las sensibilidades y las propuestas políticas de la época: en revistas culturales y en la prensa partidista vinculada también a ciertos sectores populares. Una vez situados los debates, analizamos las propuestas de los escritores en ensayos y otros documentos (como cartas) a la luz del contexto literario.

Se ha sugerido como hipótesis que las experiencias estéticas y políticas de la época se produjeron en el marco de la vanguardia enraizada latinoamericana que, en términos generales, la hemos definido como un fenómeno en el que se puso en tensión la temporalidad, los lenguajes, las identidades nacionales, las utopías, las técnicas (Bosi 2002, Schwartz 2002). Por su parte, Noemi (2013) ha sugerido que, en medio de la radicalidad de la crisis que enfrentó el Ecuador en aquella época, se produjeron debates políticos y artísticos que estaban atravesados por la idea de la revolución y de cierta noción de lo nuevo. Nos concentraremos en el vínculo entre la conflictividad popular y las ideas de vanguardia y de nación.

Bajo el paraguas teórico del análisis crítico, hemos analizado una serie de publicaciones de la época de corta circulación (entre 1925 y 1938), de las cuales hemos extraído elementos de análisis que ubicamos en su contexto textual y extratextual (Galeano 2004).² Esta técnica

¹ Recordemos la articulación Bourdieu-Benjamin-Gramsci expuesta en el primer capítulo.

² En los estudios de Humberto Robles (2006), María del Carmen Fernández (2000) y de Daniel Noemi (2013) podemos encontrar distintos tipos de análisis sobre las revistas literarias/culturales del Ecuador en aquella época.

analítica nos debería permitir “trascender el sentido manifiesto del texto y permitir que emerja el sentido latente que subyace en la superficie textual” (Galeano 2004, 130). Para ello, planteamos una serie de preguntas a los textos, a partir de las dos categorías de análisis propuestas en esta disertación, a saber, vanguardia enraizada y literatura nacional-popular. Ahora bien, ¿por qué revisar estos dos tipos de publicaciones? ¿Qué es posible encontrar en ellas que nos permita comprender de manera conjunta a Palacio y De la Cuadra?

Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos “aurático” (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción. En ellas hay un fuerte sentido de oposición que no pasa por la censura o por la criba de la gran prensa. Lo que no significa que las vanguardias no hayan utilizado, siempre que pudieron, los diarios de gran tiraje para hacer circular sus ideas (Schwartz 2002, 43-44).³

Schwartz ha dado cuenta de la multiplicidad de debates y aristas de los fenómenos en el continente. Para el autor, en las editoriales de las revistas se exponen claramente varias líneas. Están aquellas que proponen una renovación de las artes y la importación de una nueva sensibilidad, así como las que hacen énfasis en la modernidad, que también se comprometen con un cambio del panorama artístico local, pero sin transgredir a las reglas del canon literario. Encuentra, además, revistas que promueven una articulación de la vanguardia artística y la política, pero también publicaciones culturales que sólo tienen preocupaciones políticas y cuya finalidad es la concientización (Schwartz 2002).⁴ Veremos cómo en las publicaciones de la época se expresan diferentes intenciones estéticas y políticas, bajo las

Bajo diferentes criterios, pero todos ellos de manera sistemática, han planteado las tendencias y tesis centrales de las publicaciones. No es nuestro afán repetir su trabajo. Recordemos que en esta disertación articularemos los debates de las revistas culturales a los de la prensa partidista popular y a los proyectos de los escritores.

³ De hecho, sobre este último punto, cabe señalar que José de la Cuadra era un asiduo escritor del diario *El Telégrafo* de Guayaquil (Robles 1976). Debido a la delimitación del trabajo no hemos revisado a profundidad este diario ni la revista *Semana gráfica*.

⁴ El más clásico ejemplo del tipo de publicaciones que articulan los sentidos políticos con los artísticos es *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. Así, afirma Schwartz, “*Amauta* encarna la militancia bifronte de su director. Por un lado, es uno de los principales introductores del marxismo en América Latina, preocupado por las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena; por el otro, es el hombre siempre atento a los movimientos de vanguardia que puedo apreciar durante su estadía en Italia y Alemania” (2002, 46). En el extremo de los periódicos que se constituyen como instrumento de concientización de las clases obreras están *O Homen do Povo* de Brasil, cuyo tono contestatario buscaba la concientización política desde el comunismo, así como *Los Pensadores* y *Claridad* de Buenos Aires. La segunda estuvo vinculada al grupo *Clarté* de París y, por ello, tenía un proyecto de “aldea global socialista” (Schwartz 2002, 47).

cuales se lee a Palacio y a De la Cuadra y quienes también participan en dichos debates como intelectuales de la época. Aunque la prensa chica no tenía una posición central en el campo literario, precisamente debido a ese lugar marginal los intelectuales pudieron articular un proyecto de vanguardia en relación con las clases populares.

Sobre las publicaciones existe, en algunos casos, una indefinición que no permite establecer una línea divisoria clara entre las revistas consideradas ‘literarias’ o ‘artísticas’ y otras publicaciones culturales que además contienen ‘variedades’ o intenciones políticas. Es más clara la diferencia respecto a las publicaciones partidistas, pues se advierte una vinculación directa con movimientos políticos y sociales. Sin embargo, la indeterminación de las publicaciones no supone un impedimento irresoluble para esta investigación; de hecho, es un detalle importante sobre la forma de articulación de los problemas y cuestiones de interés que se discutían en la época. Por ello, orquestan un mismo análisis en esta investigación. La cuestión que sí presenta dificultades para el análisis es la recepción popular:

¿Quiénes leían a la vanguardia estética? ¿Quiénes leían a la vanguardia política? En ambos casos parece que se trataba de una minoría letrada que, aunque no fuese significativa numéricamente, conformaba una élite capaz de operar cambios, tanto en el campo intelectual como en el campo político” (Schwartz 2002, 48).

Por supuesto, esta afirmación requiere matices. El analfabetismo en el país fue sin lugar a dudas un impedimento para que las clases populares pudieran acceder directamente a los debates escritos de la época, políticos y artísticos (Tinajero 1990).⁵ Sin embargo, como veremos en este capítulo, aquello no restringió ampliamente su participación en la política nacional: no se limitó a la de espectadores o a la de personajes de narraciones literarias. La politización popular, su participación en el espacio público como actores de protesta y rebelión, fue un cambio radical para la época (Coronel 2016).

Los intelectuales trabajaron con grupos políticos y sociales subalternos y sus preocupaciones se manifestaron en la escritura. Entre las intenciones de los intelectuales estaban las de

⁵ “Los altos índices de analfabetismo han impedido que la masa de la población tuviera acceso a la obra de los poetas, de los filósofos e historiadores” (Tinajero 1990, 209). Germán Rodas también señala este aspecto para hablar de los intelectuales que organizaban espacios para los grupos obreros y artesanos, pues “el analfabetismo imposibilitaba que fuesen los obreros y los artesanos los que de primera fuente obtuviesen cualquier tipo de información o ilustración” (Rodas 2004, 21).

procurar un espacio para la voz popular y conectar con sus ‘verdaderos’ problemas.⁶ Si bien estos actores ejercían un rol de mediación (o concientización política en términos de Schwartz [2002]), no es menos cierto que las clases populares se hicieron presentes en el espacio público, y en él es posible reconocer su voz y recepción de ciertos problemas. A partir de un reducido número de cartas de gremios, noticias, entre otros materiales, visualizamos el contacto entre ciertos grupos populares, los partidos y los intelectuales, configurando una manera particular de participación política. Así, las clases populares no fueron objetos estáticos de visualización y contemplación, sino sujetos políticos activos que no solo cambiaron las dinámicas políticas, sino también la sensibilidad estética de la época.

En la primera parte de este capítulo recogemos las discusiones más significativas sobre la vanguardia, a la cual le atraviesan y le dan cierta forma las nociones sobre la tradición, lo nuevo, lo moderno, la juventud, la revolución y la crisis. Para ello, introducimos el espacio de debates intelectuales y artísticos, haciendo énfasis en los intelectuales que acompañaron a Palacio y a De la Cuadra, y sistematizamos las publicaciones que han sido consideradas en este estudio para una mejor visión del lector. En la segunda parte, nos concentramos en las conexiones entre los intelectuales y los sectores populares: qué ideas y cómo circulaban. Para ello, presentamos el debate sobre el rol de los intelectuales, recogemos las lecturas sobre los sectores populares y qué decían ellos en las publicaciones. Esto nos permite entender la tensión de las ideas de la época, cómo la política jugaba un papel importante en la configuración de la estética y cómo esta se ponía en juego en el marco de un proyecto se horizontes nacionales.

Debemos realizar una última precisión teórico-metodológica: es necesario hacer énfasis en la importancia de las revistas para encontrar la controversia y las tensiones de los debates de aquella época –especialmente los referidos a los sentidos de la vanguardia y a lo que era importante defender entonces. Las publicaciones culturales, artísticas y partidistas pueden mostrarnos indicadores de lo que Gramsci ha denominado literatura nacional-popular, pues es posible encontrar en ellas intenciones de artistas e intelectuales sobre su rol en la sociedad. Por otro lado, también es posible mirar las conexiones que establecieron con las clases populares: si fue mecánica o si hubo un genuino interés por su potencial político y si ellas se reconocían en el pensamiento de intelectuales.

⁶ Veremos cómo varias publicaciones de prensa popular y partidista, entre ellas *Cartel*, hacían énfasis en la búsqueda de los ‘verdaderos’ problemas de los obreros.

De esta manera es posible establecer las conexiones entre estética y vida, arte y política. A la vez, matizamos aquellas lecturas que han partido de cierta noción de autonomía del arte, por la cual los proyectos estéticos estarían en un polo opuesto al de lo social. Más bien, seguimos a Gramsci, para quien lo esencial es descubrir el papel de las revistas en relación con la búsqueda de una nueva sociedad y una sensibilidad que la haga posible:

El movimiento de la *Voce*⁷ no podía crear artistas, *ut sic*, es evidente; pero luchando por una nueva cultura, por un nuevo modo de vivir, indirectamente promovía también la formación de temperamentos artísticos originales, **ya que en la vida también hay arte** (Gramsci 2009, 21).⁸

1. Breve constelación de los años veinte y treinta

En el primer capítulo hemos planteado una forma de acercarnos a la literatura y a la manera de abordar los textos, es decir, en su articulación entre forma y contenido. Al señalar que los proyectos estéticos y políticos son históricos, implica que son contingentes, es decir, que están sujetos a una serie de circunstancias. Por ello, debemos aclarar, en primer lugar, las condiciones de enunciación de los textos, las cuales, a fin de cuentas, forman parte de su sentido integral. Esto no significa, por ningún motivo, que los autores, las obras o los proyectos se reduzcan a sus determinantes sociales. Antes que nada, veremos la acción del campo intelectual y literario en la mediación que ejercieron los intelectuales en la prensa chica y en las revistas culturales.

Hay un contexto importante que ya hemos mencionado en el primer capítulo y que es fundamental para entender el panorama ecuatoriano, a saber, el pensamiento latinoamericano y su relación con las corrientes europeas. Eventos como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y, tiempo después, la Guerra Civil Española generaron incertidumbre, pero paradójicamente por los intersticios de ese ambiente surgieron las posibilidades de un pensamiento original, de una vitalidad que estimulaba a revisar el pasado y a pensar en otros horizontes. Así, “la generación posbélica levantó la bandera de la intervención social, interpelando a la clase obrera, las masas, el ejército, los indígenas, en nombre de la nación, de una revolución o ambas” (Funes 2006, 15).

⁷ *Voce* fue una revista de crítica literaria y de cultura política que publicó entre 1908 y 1916.

⁸ El resaltado es nuestro.

La primera mitad del siglo XX de los países latinoamericanos, visto en términos generales, es una época en la que las propuestas culturales “articulaban ricamente la estética, la cultura y las ansiedades propias de la formación nacional” (Figueroa 2016, 46). Los intelectuales trabajaron en un campo en el que la cultura y el poder estaban en tensión constante: revolución, democracia, socialismo, comunismo, vanguardia eran parte del vocabulario diario de los debates. Ahí, lo nacional “se dirime en el campo de la cultura” (Funes 2006, 71) y ya no es propiedad del Estado.

En un artículo de Mariátegui publicado en 1925,⁹ el intelectual peruano se pregunta por la existencia de un pensamiento hispanoamericano. A esta interrogante responde que “el espíritu hispano-americano está en elaboración” (Mariátegui 2002a, 501), pues no ha problematizado los “aluviones occidentales” y los proyectos intelectuales no han encontrado su vitalidad en el suelo hispano o latinoamericano. Propone que el pensamiento debe tener raíces en la vida, “consustanciarse con los nuevos ideales de la América indo-ibérica”, “apoyarse en las muchedumbres que trabajan por crear un nuevo orden” (Mariátegui 2002a, 203).

Si bien no podemos homogenizar *un* pensamiento latinoamericano, es posible concebir ciertas formas comunes a los intelectuales. Entre ellas, la respuesta y el trabajo de los intelectuales para responder a la crisis europea, a las corrientes de vanguardia y a los retos que ello planteaba a América Latina. Como hemos señalado antes, en cuanto a la relación entre el pensamiento europeo y el latinoamericano, antes de “influencias”, es preferible hablar de una mutua “contaminación” de ideas, propuestas, tendencias. En ese proceso, se distingue, una apuesta latinoamericana por una estética enraizada en lo nacional como hemos visto en Mariátegui. Sin embargo, más allá de una proclama nacionalista, Mariátegui “vincula las ‘corrientes internacionales’ y el aire ‘cosmopolita’ de la gran ciudad con la afirmación de un espíritu ‘indo-americano’” (Campuzano 2017, 275).

En este sentido resaltamos el pensamiento de Mariátegui, pues explicita una actitud vanguardista que manifiestan también ciertos intelectuales ecuatorianos, como veremos más adelante: cuando Mariátegui interrumpe una manera de adscribir la identidad solo a las versiones oficiales de lo hispánico, lo latino o lo amerindio, arriesga “la posibilidad de poner

⁹ Publicado en *Mundial*, el 1 de mayo de 1925. Recogido por Jorge Schwartz (2002) como parte de los documentos de vanguardia.

a la tradición en servicio de la tradición” (Campuzano 2017, 278). El pasado se pone en movimiento en el presente de los años veinte y treinta.

Es importante volver a señalar este aspecto teórico-metodológico que ya hemos abordado antes. Existen dos actitudes poco fecundas para dar cuenta del pensamiento latinoamericano. Por un lado, hablar de modelos y copias supone una mirada teleológica y eurocentrista de la historia. Por otro lado, si se busca una supuesta “esencia” oprimida se asume como dada una condición latinoamericana sin opción para el cambio. Ambas ideas, la de las influencias y la de esencialismo no dan cuenta de la complejidad de los fenómenos intelectuales.

Al contrario, se trata de observar cómo se manifiestan en los contextos históricos específicos las problemáticas inherentes a los procesos de vanguardia y de construcción de las naciones modernas (Palti 2012). Así, al ser nuestro objeto de estudio los proyectos estéticos y políticos, realizamos a continuación un breve recorrido por las condiciones de producción en Ecuador – teniendo en cuenta las ideas sobre los proyectos latinoamericanos que mencionamos.

De esta manera, encontramos un modo particular, aunque marginal, en que se producían enunciados en los años veinte y treinta además de la publicación periódica y en revistas culturales: la forma de la prensa chica. Esto se dio en un espacio político en el que la hegemonía de la élite oligárquica y de la oligarquía banquera fue cuestionada por clases populares que pusieron en tensión el sentido común, lo cual derivó en una crisis política profunda. En este marco actuaron los intelectuales de izquierda, en respuesta, pero también bajo sus propias reglas de juego. Solo en este escenario hacen sentido los debates sobre la vanguardia y la nación tal como veremos más adelante.

1.1. Conflictividad política e intelectuales

Es importante detenernos un momento en cuatro aspectos importantes de la sociedad de los años veinte y treinta. Como hemos visto con Gramsci, hay una conexión entre el Estado¹⁰ y la sociedad civil que se entiende a partir de la hegemonía, es decir, de la combinación de la fuerza y el consenso activo de los dominados. Así, el espacio de la sociedad es un escenario

¹⁰ Así, no podemos comprender al Estado como una entidad que domina solo por la fuerza, al contrario: “[...] the State is the entire complex of practical and theoretical activities with which the ruling class not only justifies and maintains its dominance, but manages to win the active consent of those over whom it rules” (Gramsci en Burawoy 2008, 21). La dominación, hemos visto, tiene que ver con los sentidos que se construyen alrededor de ella.

político, de luchas y en el que se disputan diferentes intereses, en el que se lucha por la interpretación y por la representación. Por tanto, cabe estudiar en qué espacio se disputaban los sentidos y las ideas, quiénes y contra quiénes.

En este sentido, hay cuatro aspectos que repasaremos brevemente para comprender el escenario en el que se movían los intelectuales: 1) la crisis económica que afectó el dominio de la aristocracia, 2) la irrupción de las clases populares en el espacio público, que configuró el escenario propicio para la formación de organizaciones políticas civiles, 3) la conformación de partidos de izquierda que comenzaron a disputar la hegemonía en el campo de poder y en la esfera pública, y 4) la dinamización del campo artístico e intelectual que, en términos amplios, fue fecundo en proyectos para la democratización del consumo estético, liderados por grupos de izquierda. Estos procesos impactaron –aunque no de forma mecánica– las relaciones del campo intelectual en tanto modificaron la relación entre los intelectuales y las clases populares, lo cual vemos específicamente en el espacio de la prensa chica.

Con el triunfo de la revolución liberal en 1895 se empezó a configurar en el Ecuador lo que Rodas denomina “ala de izquierda” (2004, 17). En ese proyecto político se enfrentaron diferentes concepciones, de las cuales se consolidó el sector dominante vinculado al mercado mundial por la exportación del cacao. Sin embargo, este evento marcó una apertura del Estado y modificó las relaciones sociales, especialmente con el rompimiento con la iglesia. La nueva clase terrateniente cacaotera vio nacer al campesinado, a las clases urbanas, principalmente de Guayaquil, y a una pequeña burguesía de artesanos y comerciantes (Rodas 2004).

Entonces, a comienzos del siglo XX, el juego hegemónico de la élite aristocrática serrana cedía ante el régimen oligárquico de la burguesía de la costa. Como Gramsci ha mostrado, los regímenes económicos no están exentos de dinámicas políticas, pues reproducen ciertas relaciones sociales y generan consenso.¹¹ Así, con la desestabilización de la economía nacional –a partir de la crisis del cacao–, también se desgastó el esquema de poder (Llerena 2006).¹²

¹¹ Rescata Burawoy lo siguiente: “[...] the economic process of producing things constituted as a game is simultaneously a political process of reproducing social relations and an ideological process of producing consent to those relations, made possible by the relatively autonomous internal state and internal labour market” (Burawoy 2012, 194).

¹² Las referencias a la crisis del cacao señalan múltiples causas (principalmente causas externas). Lo importante es que ante esas señales de crisis, la burguesía en el poder respondió con medidas que afectaban a las poblaciones más vulnerables.

Lo que en definitiva se estaba poniendo en cuestión en los años veinte y treinta era el sistema de dominación hacendatario terrateniente, tanto el modelo económico agroexportador como el régimen político que había acaparado al Estado –el rezago del orden liberal “plutocrático” y radicalmente lejano del ideal popular que alguna vez inspiró la Revolución liberal. A comienzos de los veinte ya se olía la derrota del régimen plutocrático y de la burguesía agro-mercantil dependiente del sistema capitalista mundial (Cueva 1989; Velasco 1981).

A lo largo de la segunda década del siglo XX, las organizaciones gremiales fundadas luego de la revolución liberal¹³ se liberaron paulatinamente de la dependencia con el Estado liberal – especialmente luego de la consolidación del modelo plutocrático– y llegaron a enfrentarse a las fuerzas policiales. Se configuró un escenario de conflicto en el que participaron ferroviarios, cacahueros, sastres, tipógrafos y otros gremios (Páez 1990). La matanza obrera del 15 de noviembre de 1922 fue el sangriento resultado de la primera huelga general que respondía a las condiciones de las clases populares, a las que se vieron sometidas por la crisis económica que afrontaba el país. A este acto represivo del gobierno de Tamayo le siguió la matanza en la hacienda Leito, en 1923.

Este escenario marcó el clima político del país con confrontaciones cada vez más violentas, oportuno para la organización de grupos políticos de izquierda.¹⁴ A la vez que se organizaron los núcleos políticos sobre los cuales se fundó más adelante el Partido Socialista, en 1926, las derechas divulgaron las Cartas Pastorales contra el Socialismo. Además, los sectores jóvenes del ejército –también junto a latifundistas serranos infiltrados– reaccionaron contra el Estado oligárquico y depusieron al gobierno liberal mediante golpe de Estado, el 9 de julio de 1925 (Velasco 1981).

Como señala Cueva,¹⁵ “el impulso inicial de la revolución liberal no había muerto en el pueblo. Las proclamas de su momento heroico seguían latentes en muchos sectores populares, aunque sólo fuese como imprecisa aspiración a una vida de libertad y dignidad” (1989, 25). Así, el lenguaje republicano de la igualdad y la ciudadanía se reactivó entonces y movilizó el

¹³ Páez señala, entre otras, a organizaciones como sociedades de beneficencia, de apoyo mutuo y sociedades de recreación (1990).

¹⁴ Entre 1910 y 1915 ya se había propagado el pensamiento anarquista en las filas de ciertos sectores obreros y artesanales.

¹⁵ Cabe señalar que para Cueva, el proceso no tuvo consecuencias fundamentales sobre la estructura de dominación (Cueva 1989).

frente de los movimientos populares, que concibió a la democracia como “un proceso de lucha contra el gamonalismo y el colonialismo interno” (Coronel 2012, 382). Entonces, la idea de la nación ya no podría ser un privilegio de ciertos grupos.

Uno de los fenómenos más relevantes de la época fue la ampliación y potenciación del proceso organizativo de las clases populares, lo cual incidió en el devenir del liberalismo y del socialismo en el país (Coronel 2016). Si se trata de señalar qué grupos sociales comenzaron su actividad organizativa en esta época, se abre un amplio atlas de actores: organizaciones de campesinos indígenas y no indígenas, artesanos, clase media (incluyendo a intelectuales que se congregaron en torno a partidos políticos) y obreros. Se comenzó a gestar la organización gremial y logró ejercer presión mediante mecanismos efectivos como la paralización de actividades laborales. El papel de los intelectuales en este sentido fue fundamental, pues, como hemos visto, el analfabetismo impedía a los obreros, artesanos y campesinos acceder directamente a la información (Rodas 2004). Aquí está la clave para comprender el papel de la prensa chica y de otras publicaciones de amplia divulgación.

Las organizaciones sindicales comenzaron a florecer y a buscar anclarse en el plano nacional, principalmente la rama que se origina en la influencia socialista y comunista, cuyo centro de influencia estaba en la Costa. Así, 1934 se fundó la primera organización laboral de una rama del trabajo a nivel nacional, la Federación Textil del Ecuador, en 1935 se inauguró la “Conferencia Nacional Obrera” con la representación de 40 organizaciones sindicales, llevando la organización a un nivel nacional (Páez 1990). En 1938 se llamó a la construcción de la Confederación Obrera del Ecuador, que se materializó más tarde, pero que fue el llamamiento a la conformación de una organización nacional.

En la Sierra, las organizaciones gremiales se construyeron alrededor de la Iglesia hasta 1932, año en que comenzó a ser desplazada paulatinamente. De hecho, la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP) era una antigua gremial que pasó al control socialista desde 1932. Los gremios serranos tuvieron amplia influencia en la Confederación Ecuatoriana de Obreros Católicos (CEDOC), fundada en 1938, y de real influencia popular (Páez 1990).

La clase media nació al mismo tiempo que el proletariado incipiente y tenía la ventaja de haber accedido a la educación, de “haber sido adiestrada por la escuela laica en el uso del Verbo del dominador, del cual había de valerse para buscar acomodo en los principales

oficios que le ofrecía una sociedad enclenque y poco diferenciada: la abogacía y la milicia” (Tinajero 1990, 1949). El primero de dichos oficios tienen en común nuestros autores, José de la Cuadra y Pablo Palacio.

Los recientes partidos de izquierda entraron en la disputa por la hegemonía y comenzaron a dar forma a tradiciones políticas más democráticas (Coronel 2016). Así como los trabajadores recibieron gran aliento desde el Partido Socialista, las clases medias se articularon mayormente alrededor de éste; de hecho, en los estratos dirigentes tenían un rol central los miembros de la clase media, de los cuales tenían una alta representatividad los intelectuales (Páez 1990). En 1931 se produjo la ruptura total con el Partido Comunista, la cual se había ido cociendo a partir de disputas en torno a temas como la organización obrera y la comprensión del problema indígena,¹⁶ y se conformó el nuevo Partido Socialista Ecuatoriano en 1933.¹⁷ Estos partidos de izquierda se enfrentaron al Partido Liberal, que se inauguró formalmente en 1923, y al Partido Conservador, constituido en 1925.

Este sobrevuelo por la situación del país en la época no quiere implicar que el proceso organizativo de ciertos grupos populares haya sido un condicionante directo en la producción artística, pero sí un factor decisivo en la configuración de los debates artísticos. En el espacio intelectual y artístico se libraban pugnas por determinados proyectos estéticos, por el sentido del arte y el rol del intelectual; todo esto en el marco de un cuestionamiento mismo a la composición de la nación.

En la década de los años treinta, la izquierda tuvo un gran impacto en el campo artístico y literario. Su presencia fue fundamental en la construcción de lenguajes estéticos nacionales (Figueroa 2016).¹⁸ No podemos repasar aquí la lista de escritores que publicaron en la época, pero ciertamente podemos mencionar la experiencia única que fue la publicación del estudio *El indio ecuatoriano* en 1927 y años después, en 1930, el libro de cuentos *Los que se van*. Sin duda fue un gran revuelo para el arte oligárquico o de la elite, que ya venía en crisis ante una esfera pública emancipada en la que se había comenzado a forjar una nueva sensibilidad y un

¹⁶ En concreto, por la vinculación o no con la Tercera Internacional Socialista (Rodas 2004).

¹⁷ A decir de Almeida (1990), el Partido Comunista se enfocó en la organización de sindicatos obreros y campesinos, mientras el Partido Socialista Ecuatoriano se decantó en la vía institucional de la democracia formal.

¹⁸ Figueroa, que analiza las debilidades de la industria cultural actual, señala que “las concepciones contemporáneas sobre la cultura y el arte reactivan la problemática étnico-racial y esto ha sido un factor decisivo en la debilidad de la construcción de un mercado cultural interno en el país” (Figueroa 2016, 44).

discurso crítico desde comienzos del siglo XX (G. Valencia 2016). Uno de los grandes aportes de estos escritores y artistas (también en las artes plásticas como Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín) fue confrontar “los cenáculos intelectuales legitimadores del ‘establishment’” (Rodas 2004, 44).

Finalmente, hacia los años cuarenta, la movilización popular disminuyó, así como la conexión que la izquierda ecuatoriana tuvo con esos sectores. Con ello, el proyecto de ampliación de la circulación y el consumo estético se estancó (Rodríguez 2015; Figueroa 2016).

1.2. Prensa chica y revistas culturales

¿En qué espacios interactuaban los intelectuales de los años veinte y treinta? La conformación de espacios de discusión y de exposición de artistas, escritores y otros intelectuales ya venía gestándose desde finales del siglo XIX, especialmente por la conformación de las esferas del saber de la sociedad burguesa. La disputa y la acumulación de capital simbólico, esto es, el reconocimiento específico entre intelectuales, se articuló en las primeras décadas del siglo XX en las revistas académicas y especializadas, en las revistas literarias y de artes, en la prensa de gran tiraje, en las universidades e, inclusive, en partidos políticos y sindicatos.

La prensa de gran tiraje, al convertirse en un espacio de opinión pública, se consolidó como un lugar de acumulación de capital social y cultural (Rodríguez 2015). Al decir de Rodríguez (2015), se trató de un espacio de opinión de los propietarios en el que se contactaban los miembros de la burguesía entre sí y grupos como el clero y la aristocracia todavía existente. Sin embargo, también se permitió el ingreso a intelectuales de sectores medios educados a partir del régimen liberal, aunque la participación de las mujeres era muy limitada. La prensa se convirtió en un espacio de debates y encuentros de la intelectualidad de la época, desplazando al modelo del intelectual letrado (Rodríguez 2015). Por lo tanto, el modelo de intelectual que podría acumular mayor capital artístico y cultural en la época debía orientarse a publicar en la prensa de amplio tiraje.¹⁹

La sola creación asociaciones de escritores ya da cuenta de la importancia de un reconocimiento simbólico de los intelectuales de entonces más allá de las publicaciones que,

¹⁹ Entre quienes adquirieron capital en las publicaciones fueron: Augusto Arias, Isaac Barrera, Benjamín Carrión, Joaquín Gallegos y Antonio Montalvo (Rodríguez 2015). Como ya hemos subrayado anteriormente, José de la Cuadra tuvo una importante participación en el diario *El Telegrafo*.

además, rebasa las fronteras del campo y se ratifica en la sociedad civil. Así, en 1938 se fundó el Sindicato de Artistas y Escritores, cuyo Secretario General fue Jorge Reyes y al que se afiliaron una gran cantidad de intelectuales.²⁰ En el Sindicato participó activamente Palacio, quien además fue Secretario del Interior por un tiempo. La actitud contestataria de la organización –que ya se aprecia incluso en su nombre– se expresó abiertamente en la fundación del Salón de Mayo, alternativa al Certamen Mariano Aguilera del Municipio de Quito (Tinajero 1990).

Las universidades también fueron lugares de acumulación de capital social y simbólico específico. No sólo fueron lugares de formación, capacitación y producción de conocimiento, también ahí se gestó la crítica a la realidad nacional. Además, se constituyeron como los núcleos de la organización estudiantil. La izquierda universitaria socialista participó en varios periódicos organizacionales y populares, en los cuales construían un discurso público crítico sobre la coyuntura política nacional; entre otros temas, sobre la situación laboral, la concentración de la propiedad, la violencia y la formación de una conciencia nacional (Coronel 2012). Así, por ejemplo, *Lllamarada, publicación de universitarios*, vinculada a la Universidad Central y dirigida por Emilio Gangotena, contó con la participación de destacados intelectuales de la época, escritores, políticos, profesores, como Agustín Cueva Tamariz, Jorge Reyes, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Gonzalo Escudero, entre otros.²¹

Ciertos espacios permitieron establecer contacto entre los intelectuales y el público; la universidad fue uno de ellos, pues la intelectualidad podía dialogar con organizaciones estudiantiles. Tinajero (1990) menciona, además, dos formas: la radio “La voz de los Andes” (HCJB) y el teatro. La primera fue fundada en 1930 y generó vínculos entre los artistas y el campo, especialmente las comunidades indígenas, mientras el teatro fue una expresión que se cultivó en las décadas del 30 y 40 a través de grupos como “Orfeón quiteño”, “Compañía Variedades”, “Compañía de Operetas y Zarzuelas” y “Compañía Marina Moncayo” (Tinajero 1990, 209).

²⁰ La directiva de 1938 tenía a Jorge Icaza de Secretario General y, además, cumplían diversas funciones Manuel Agustín Aguirre, Humberto Salvador, Jorge Guerrero, Alejandro Carrión, Benjamín Carrión, Eduardo Kingman y Humberto Mata Martínez. Llama la atención la ausencia de José de la Cuadra en este grupo.

²¹ Únicamente con fines metodológicos la hemos incluido dentro de las revistas culturales y literarias; sin embargo, como ya hemos mencionado y veremos a lo largo de este capítulo, la delgada línea que separa a las publicaciones literarias, artísticas y culturales de las publicaciones partidistas y políticas ya es un indicador del espíritu intelectual de la época. Los registros encontrados en la BEAEP van de 1926 a 1929.

Los canales por medio de los cuales se contactaban los artistas e intelectuales con el público son, por lo general, canales que tienen doble dirección, es decir, en los que también se transmite información, ideas, valores, sentimientos desde el público hacia los intelectuales. El papel de las revistas literarias fue fundamental para la conformación de una esfera pública moderna (G. Valencia 2007). En este sentido, no solo jugaron como espacios de producción y circulación de ideas, conceptos y obras al interior del campo artístico, sino que también permitieron la configuración de un público específico lector, especialmente de clase media.

Por su parte, la prensa chica –entendida como el conjunto de publicaciones de corta circulación, usualmente afiliadas a un partido político o a una organización social y, por lo tanto, con información sobre la realidad social y política– fue un canal más directo en el que se conectaban los problemas y debates con diferentes grupos sociales; fue irradiadora de pensamiento –socialista, comunista, conservador, liberal– a los sectores populares y medios (Coronel 2012; Rodríguez 2015). Pablo Palacio y José de la Cuadra se hicieron presentes de diferentes modos en dichas publicaciones.

La prensa chica, según su propia denominación, la prensa popular e indígena promovida por Joaquín y Nela fue un lugar en el que las clases populares entraron en escena y pusieron fin al monopolio sobre la letra, transformando de esta forma sus formatos, sus canales de circulación y la identificación de la letra con la elite. Si bien esto no supuso una generalización o una masificación de la letra, el uso popular de la prensa por parte de organizaciones y representaciones políticas es evidente (Coronel 2012, 442).²²

La importancia del espacio de la prensa chica radica en que se convirtió en un canal de comunicación con diferentes grupos sociales en comparación con la prensa de grandes rotativos. Esto, dado que eran medios partidistas de grupos subordinados en los que fue posible construir su identidad en oposición al discurso dominante (Rodríguez 2015). De hecho, “la prensa popular generaba sentidos de comunidad entre nuevos segmentos sociales” (Coronel 2012). Por una parte se construía la comunidad como una clase o un segmento de la sociedad (obreros, montubios, indios, campesinos, etc.), pero también se empezó a dar forma a la idea de una comunidad política mayor, la de la nación en su carácter popular.

²² En este caso, Coronel se refiere a *Ñucanchic Allpa*, que publicaba artículos traducidos al quichua.

En este tipo de prensa no sólo se disputaban identidades y formas de leer los fenómenos políticos de la época, sino que también se llamaba a las confrontaciones directas, se coordinaban movilizaciones y contribuyeron a dar forma a las organizaciones políticas; “aportó de forma definitiva a la conformación real de un bloque democrático, al que contribuyeron también las organizaciones políticas de izquierda” (Coronel 2012, 417). De menor público y circulación, la dinámica de la prensa chica dependía en gran medida de la colaboración de militantes en varios espacios.²³

Apropiarse de la escritura fue un acto de rebeldía, pues, en aquella época, era un espacio restringido para los propietarios y para quienes secundaran sus actividades políticas: la burguesía agroexportadora, los hacendados y la aristocracia aún existente. La clase media logró un espacio en la prensa de gran tiraje a partir de la educación universitaria y, como veremos, las clases populares –en parte, apoyadas por el sector de intelectuales de clase media, especialmente anclados al Partido Socialista– lograron irrumpir en la escritura a partir de publicaciones partidistas que posicionaron sus demandas y fomentaron la organización en miras de un proyecto nacional basado en lo popular.

Finalmente, el Partido Socialista fue un lugar público de socialización y acumulación de capital social, en el que las clases medias intelectuales formaron sus redes. De ahí nacen los lazos de larga duración entre Benjamín Carrión y militantes socialistas como Ángel Modesto Paredes, César Carrera Andrade, Jorge Carrera Andrade, Miguel A. Zambrano, Emilio Uzcátegui, Luis F. Chávez, Jorge Reyes, Gonzalo Escudero, Alfredo Pérez, Rafael Alvarado, Alejandro Carrión y Pablo Palacio (Rodríguez 2015). La militancia en este partido político, la cercanía a las clases populares constituyen un aspecto fundamental para comprender a De la Cuadra y a Palacio más allá de las “grandes” y “pequeñas” realidades. La realidad nacional, popular y la estética que se configuró en la época fue determinante en las obras de los escritores.

²³ Aquí cabe señalar que la prensa chica no se articuló alrededor de un proyecto de izquierdas único. De hecho, las derechas también articularon los partidos con las organizaciones populares y la prensa popular –además de su vinculación con la Iglesia, la prensa de grandes rotativos como *El Comercio*, las editoriales católicas y el Teatro Sucre (Rodríguez 2015).

Hemos sintetizado a grandes rasgos los elementos del campo intelectual y literario, haciendo énfasis en los espacios y procesos del ala de tendencia política de izquierda.²⁴ Los debates que siguen recogen artículos, propuestas, manifiestos y denuncias de publicaciones consideradas culturales, artísticas o literarias, así como de los periódicos y semanarios partidistas. Se intenta mostrar la compleja articulación de estas revistas y del trabajo que realizaron los intelectuales en ambos espacios, sin que sean polos marginados.

A continuación (tabla 3.1.) recogemos la información más general de las revistas que se incluyen en este trabajo: su filiación, tendencia política, los directivos y el lugar de publicación (en ciertos casos apuntamos también la planta de escritores permanente), en orden alfabético. En la tabla evidenciamos, además, la dificultad a la hora de clasificar las publicaciones. El criterio utilizado fue el énfasis en la dirección de la revista, sea hacia la politización o hacia otros temas de interés, determinado en los objetivos de la publicación. Finalmente, la única razón para realizar esta diferenciación es metodológica, pues es necesario evidenciar que, aunque con los objetivos oscilando entre la política y los temas artísticos, finalmente, en la mayoría se articularon ambos temas y se expresó un carácter de la época particular que analizamos en este capítulo.

Tabla 3.1. Datos de publicación y tendencia política de las revistas artísticas y de prensa chica (1924-1938)

Periódico/revista	Tipo - énfasis	Filiación	Tendencia política	Director/administrador	Ciudad y fechas
<i>América.</i> Revista mensual ilustrada. Literatura, Arte y ciencias	cultural-artística	Publicación del Grupo América		Directores: Alfredo Martínez y Antonio Montalvo	Quito, 1925-¿1952?
<i>Base.</i> Revista de cultura	cultural-artística		izquierda	Director: Atanasio Viteri y Joaquín Gallegos Lara	Quito, 1936
<i>Bloque.</i> Crítica, polémica, literatura ²⁵	cultural-artística		izquierda	Director: Carlos Manuel Espinosa. Gerente: Jorge Hugo Rengel	Loja, 1935

²⁴ Claro está, las corrientes al interior de esta rama política eran diversas en aquella época. Como señaló Jorge Eliecer Gaitán –el político colombiano al visitar Ecuador –y como hemos podido constatar en la investigación documental, la izquierda estaba tensionada entre los comunistas, los socialistas, los del cooperativismo sindicalista, los liberales socialistas y los del liberalismo radical socialista (el texto de Gaitán fue reproducido en el semanario socialista *Cartel*; más adelante ampliamos el análisis de sus publicaciones).

²⁵ Relación en la constitución del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador en 1935

<i>Cartel.</i> Periódico de difusión socialista	prensa chica partidista	Periódico de difusión socialista, PSE	izquierda-socialista	Redactores: Agustín Vera Loor, Antonio José Borja, A. Moscoso Cadenas, Jaime S. Chávez, Jorge Andrade Marín, Jorge Reyes, Pablo Palacio	Quito, 1932
<i>El Comunista.</i> Órgano Central del P.C.E. Sección de la I.C. ²⁶	prensa chica partidista	Órgano Central del Partido Comunista del Ecuador, sección de la Internacional Comunista	izquierda-marxista		Quito, 1932
<i>El Luchador.</i> Quincenario de juventud y de vanguardia, de frivolidad y de arte	prensa chica partidista			Director: Servio M. Maldonado	Loja, 1927
<i>El Proletario.</i> Quincenario de política obrera e interés general ²⁷	prensa chica partidista	Órgano de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha	izquierda-socialista	Director: Octavio Pazmiño	Quito, 1933
<i>Frente Único.</i> Semanao político de izquierda ²⁸	prensa chica partidista		izquierda-socialista	Redactores: Ignacio Lasso, José Alfredo Llerena, Luis Coloma Silva, César Vicente Velásquez	Guayaquil, 1932
<i>Hélice.</i> Revista quincenal de arte	cultural-artística		izquierda	Directores: Camilo Egas y Raúl Andrade	Quito, 1926
<i>Hontanar.</i> Revista mensual de literatura y arte ²⁹	cultural-artística	Órgano del grupo ALBA. Previamente era una publicación de los alumnos del Colegio Bernardo Valdivieso	izquierda-socialista ³⁰	Director: Carlos M. Espinosa/ Grupo ALBA: Jorge Suárez Burneo, Manuel A. Carrión (Alejandro Carrión, Juan sin Cielo), Juan Cueva, Modesto Berrú, Jorge Mora, José María Sánchez, Ángel Cueva, Carlos Cueva	Loja, 1932

²⁶ Publican en la coyuntura de la Guerra de los Cuatro días con la caída de Neptalí Bonifaz.

²⁷ En este periódico es claro cómo los grupos populares tienen un espacio de recepción, mediante cartas publicadas.

²⁸ Otra publicación crítica al bonifacismo.

²⁹ Desde el tercer número empieza a ser una publicación del grupo ALBA.

³⁰ Schwartz ratifica esta afirmación (2002), y también incluye a *Lampadario/elan* y a *Nervio*.

<i>La Antorcha.</i> Semanao de la vida nacional ³¹	prensa chica partidista	Partido Socialista	izquierda-socialista	Director, 1924: Leonardo Muñoz/ Director, 1925: Carlos A. López	Quito, 1924-1925
<i>La Hoz</i> ³²	prensa chica partidista	Órgano Central del Partido Socialista Ecuatoriano	izquierda-marxista-socialista	Director: Ricardo Paredes/ Administrador: B. Andrade	Quito, 1930
<i>Lampadario.</i> Mensuario de Arte y literatura/ <i>Elan.</i> Revista de arte y literatura ³³	cultural-artística		izquierda-socialista	Directores: Jorge Fernández e Ignacio Lasso	Quito, 1931-1933
<i>Llamarada.</i> Publicación de universitarios	cultural-artística	Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador	izquierda-socialista	Director: C. Emilio Gangotena/ Administrador: Gerardo Enriquez	Quito, 1926-1929
<i>Lucha popular</i> ³⁴	prensa chica partidista	Órgano del Comité Central de Lucha Popular	izquierda	Administrador: José Delfin Granda	Quito, 1933
<i>Nariz del Diablo.</i> Publicación quincenal de los empleados del Ferrocarril de Guayaquil a Quito	prensa chica partidista	Órgano de los empleados de la Compañía del Ferrocarril del Sur	liberal	Director, redactor: L. Rivas.	Quito, 1925-1934
<i>Nervio</i>	cultural-artística	Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas/ Revista crítica publicada por el grupo literario ANDES.	izquierda-socialista	Directores: Jaime Sánchez Andrade/ Gabriel Izquierdo / Aníbal Morales	Quito, 1934
<i>Ñucanchic Allpa (Nuestra Tierra)</i>	prensa chica partidista	Órgano de las masas indígenas / A partir de 1936: Órgano de los Sindicatos, Comunidades e	izquierda-comunista	Director, 1935: José Farinango. Administrador, 1935: Modesto Rivera/ Directora Responsable 1936: Nela Martínez	Quito, 1935-

³¹ La publicación apoya a los militares liberales del movimiento juliano.

³² Esta publicación evidencia el fraccionamiento entre el PSE y el PCE.

³³ Desde en tercer número la revista pasa a denominarse *Elan*.

³⁴ La publicación es antagonista al gobierno de Martínez Mera.

		indios, en general			
<i>Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, S.E.A. Revista mensual</i> ³⁵	cultural-artística	Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador	izquierda	Directorio, 1939: Jorge Reyes, Secretario General; Pablo Palacio, Secretario del Interior; Ignacio Lasso, Secretario del Exterior; Augusto Sacoto Aria, Secretario de Actas; José Alfredo Llerena, Secretario de Publicaciones; Alfredo Chávez, Secretario de Finanzas; Jorge Icaza, Gerente Editorial "Atahualpa"; Leonardo Tejada, Director Artístico de la Editorial "Atahualpa". ³⁶	Quito, 1938-1939
<i>Savia. Revista ilustrada de información arte-letras</i>	cultural-artística			Directores: Gerardo Gallegos y José Aspiazu Valdez / Redactores en julio de 1927: Zaida Letty de Saavedra (Djenana), José de la Cuadra, Hugo Mayo, Leila Ferzen, Raul Andrade, Augusto San Miguel. Colaboradores asiduos: Mariano Pagador Blondet, Alonso Quijano, Adolfo H. Simonds, Humberto Mata, Enrique Avellán Ferrés, Alberto Andrade Arízaga, Rodrigo de Triana.	Guayaquil, 1925-1929
<i>Vanguardia</i>	cultural-artística			Directores: Luis H. Cordero y Napoleón Briones y Salinas	Riobamba 1934

³⁵ En la revista se manifiesta que la organización de escritores mantiene contacto con la Sociedad de Artistas y Escritores de Guayaquil, cuyo presidente es Gil Gilbert.

³⁶ Directiva de 1938: Jorge Icaza, Secretario General; Manuel Agustín Aguirre, Secretario del Interior; Humberto Salvador; Secretario del Exterior; Jorge I. Guerrero, Secretario de Actas y Comunicaciones; Benjamín Carrión, Director Literario de la Editorial; Eduardo Kingman, Director Artístico de la Editorial; Humberto Mata Martínez, Gerente de la Editorial.

<i>Vanguardia</i> , publicación eventual ³⁷	prensa chica partidista	Órgano de la Vanguardia Revolucionaria Socialista del Ecuador	izquierda- socialista	Director: Eladio Viteri	Quito, 1938
--	-------------------------------	---	--------------------------	-------------------------	----------------

Fuente: Revistas y publicaciones de prensa chica seleccionadas entre 1924 y 1938.

Un aspecto a destacar de las publicaciones revisadas consiste en la comunicación entre ellas, inclusive entre semanarios partidistas y revistas de arte y cultura. Este es el caso de *Cartel*, por ejemplo, que publicitaba directamente a *Elan*. En el número 4, en 1932, anuncian: “Pronto aparecerá ‘ELAN’ revista literaria” (*Cartel*, 27 de febrero de 1932, 4); y en la misma página comunican la circulación de la hoja socialista *Trinchera Roja*, “órgano de un grupo universitario que decididamente entra en lucha contra el Estado individualista e inicia una ferviente propaganda de las ideas revolucionarias”, y agregan que, “aunque no siempre estuviéramos de acuerdo con la actitud o el procedimiento, estamos satisfechos de la sección misma” (“Trinchera roja”. *Cartel*, 27 de febrero de 1932, 4).

En *Cartel* se reseñan, además, *Hontanar* y *Nuestra Tierra*. De la primera se rescata su contenido espiritual que le da un impulso revolucionario, “una de las mejores revistas que se publican en la República” (“Publicaciones de izquierda”. *Cartel*, 12 de marzo de 1932, 4). De la segunda revista también rescata su valor pedagógico para los campesinos, pues es publicado en español y quichua. Se añade:

De gran valor para los campesinos mantenidos en ignorancia tradicional por el régimen individualista que explota su servidumbre. Entra, naturalmente, en el boycott [sic] que la prensa católica hace a las publicaciones de izquierda y, naturalmente también, será leído por los hombres libres (“Publicaciones de izquierda”. *Cartel*, 12 de marzo de 1932, 4).

Las felicitaciones que circulan entre las publicaciones de izquierda también contrastan con la diversidad de tendencias de izquierda de la época. Ante el “afán disociador que debe combatirse a todo trance” (“Trinchera roja”. *Cartel*, 27 de febrero de 1932, 4), ciertas publicaciones recibían con agrado nuevas experiencias combativas desde la escritura, establecían diálogos y reproducían artículos. Es el caso de *La Antorcha*, que reproduce una nota publicada en *La Voz del Proletario*, en la que felicitan al grupo por su trabajo en la

³⁷ Publica información sobre las líneas de la organización.

formación del proletariado serrano, acción que permitirá una politización del ambiente que estaba sumido en la indiferencia:

[...] viene a propulsar más este despertar y tenemos la seguridad de que sus gestiones colocarán al proletariado de la Sierra en condiciones de emprender una ardua campaña de regeneración nacional, en bien de todo el país y especialmente de las clases menesterosas (“El Grupo Socialista ‘La Antorcha’”. *La Antorcha*, 14 de febrero de 1925, 3).

Asimismo, en una carta firmada por Iza Manuel de J., de parte de *Siglo Obrero*, felicita a *La Antorcha* por la iniciativa y por ser “el as de luz necesario para **destruir**, en el inmenso campo del civismo, las tinieblas en que se debate el desventurado republicanismu ecuatoriano” (“Carta de un obrero”. *La Antorcha*, 14 de febrero de 1925, 5).³⁸

En la conexión de las publicaciones también ocurría que recibían opiniones negativas de parte de las publicaciones de tendencia conservadora o liberal. *Cartel* reprodujo en su número 14 un texto que contraría a la revista, firmado por los Obreros Anti-Comunistas el 30 de abril de 1932. En el texto se advertía al pueblo quiteño de las consecuencias negativas de participar en las manifestaciones del Primero de Mayo. “OBREROS: No ingreseis [sic] a ninguna sociedad socialista o comunista, ni desperdiciéis [sic] vuestro dinero comprando publicaciones incendiarias como ‘Cartel’, ‘Trinchera Roja’, ‘Baluarte’, ‘Fígaro’, ‘Fray Rodín’, ‘La voz del pueblo’, ‘Frente Unico’, etc” (“Una amenaza previa. Pueblo quiteño”. *Cartel*, 7 de mayo de 1932, 3).

La gran cantidad de publicaciones de izquierda es proporcional en relación con las tendencias y organizaciones que se multiplicaron en aquella época. Esto podría ser positivo para conseguir los mismos principios o negativo. La última respuesta se podría dar al observar disputas entre las organizaciones o cuando no han logrado asumir una misma lucha y lograr su cometido. Lo cierto es que la diversidad de movimientos y publicaciones de izquierda también da cuenta de una politización de la sociedad en la que la cercanía entre los intelectuales y las organizaciones determinó un giro en la forma de realizar política en el país. Como advirtió Jorge Eliecer Gaitán:

³⁸ El resaltado es nuestro.

Comprendí entonces que la absurda división entre todas esas corrientes no correspondía a un disentimiento ideológico, sino a un fraccionamiento suicida a base de rótulos, a falta de enfocar el problema en general para dejarse perder en nimiedades de poca trascendencia. Sin embargo [sic] firmemente convencido estoy de que esas izquierdas llegarán a la unificación y que darán tarde o temprano la victoria porque son la mayoría y porque hay espíritu de selección en Quito como en Guayaquil, profesores de universidad, que sabrán orientar a esas masas (“El problema de los rótulos”. *Cartel*, 12 de marzo de 1932, 6).

2. Vanguardias: tensiones más allá de las polaridades

Si de caracterizar a la vanguardia se tratara, Robles ha realizado un exhaustivo trabajo sobre la noción de vanguardia en Ecuador desde las revistas culturales (2006; 2008). En él ha propuesto caracterizar históricamente al fenómeno en tres etapas entre 1918 y 1934: desde la recepción polémica de la noción, pasando por el descrédito y desplazamiento de la noción hasta su rezago de los debates. En dicho estudio –que identifica tendencias generales, momentos importantes sobre la discusión– hay una historia lineal que desembocaría en el desinterés por el uso de la categoría de vanguardia. Lo cierto es que, en efecto, encontramos que la noción expresada como tal ya no aparece en los debates, pero, hasta 1938 permanece no solo en su contenido semántico, sino también la forma de expresarlo: en los debates de las publicaciones. En el análisis que proponemos no realizamos cortes cronológicos, sino que buscamos evidenciar la heterogeneidad de sentidos estéticos y políticos de la época, para, en última instancia, dar cuenta de la cercanía de autores como Palacio y De la Cuadra.

Sobre esta diversidad de expresiones de la vanguardia, Noemi sostiene que se trata de una “polifonía que se despliega en lo que podríamos denominar policronía y politopía” (2013, s.n.), es decir, una multiplicidad de tiempos y espacios que coexisten. Los debates que hemos recuperado, repetimos, no son un estudio exhaustivo de las revistas; muestran la tensión y la controversia de las perspectivas sobre lo nuevo y lo antiguo, sobre la vanguardia y su juego con la tradición, paradojas a las cuales la crítica no les ha dado la suficiente importancia (Noemi 2013) –como ya hemos señalado en el capítulo 2. Robles también señala este aspecto:

De fiarnos de las opiniones críticas más difundidas, no sería arriesgado afirmar que en las letras no se dio un agudo sentido de crisis y confrontación equivalente al que se observa en el contorno sociopolítico y económico de las primeras décadas del siglo en el Ecuador [...] Los documentos de esos años, sin embargo, no sostienen esa opinión y determinan que la

turbulencia política sí que halló correspondencia sincrónica en la contienda igualmente recia que se entabló entre instituciones y “formaciones” literarias ilustradas (Robles 2008, 228).

Crisis, revolución, justicia y progreso son temas constantes en las publicaciones culturales de la época. La revista icónica de vanguardia para la crítica literaria, *Hélice*, que publicó cinco números entre abril y septiembre de 1926, no estuvo exenta de estas referencias y, de hecho, ella es un claro ejemplo de cómo se expresa la relación vanguardia artística y vanguardia política, cargada de tensión. En el manifiesto de *Hélice*, escrito por Gonzalo Escudero, se vincula el arte con la inverosimilitud y también apunta a decapitar el “arte de los más, de los burgueses”, que es mediocre y que no ha logrado autenticidad ni universalidad (Escudero 2015, 15). La crítica al arte –y a la sociedad que lo sostiene– no viene dada en una reclusión de los artistas en su propio trabajo. La cercanía y filiación al socialismo de la mayoría de los colaboradores de la revista implicó una diversidad de posiciones en las que se entrecruzaban el arte y la política (Noemi 2013).

Estas tensiones también se miran en la diversidad de recursos y temáticas de las publicaciones:

Quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo modernoso y de lo modernoide con toda su babel de signos tomados de un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica, mezcladas con acusaciones al imperialismo que, desde siempre, atropelló a los pueblos de América Latina (Bosi 2002, 20).

Esta heterogeneidad que Bosi y Schwartz observan de manera general y panorámica en los movimientos artísticos de vanguardia en América Latina fue una realidad también para el Ecuador. La idea sobre el arte y la literatura que se mostró en las revistas de mediados de la década del veinte y en los años treinta mostró diferentes énfasis para hablar de este fenómeno que ya adquirió la palabra “vanguardia”: ruptura del arte decimonónico, o lo nuevo, o lo moderno, o la juventud, o la revolución, o la verdad. Aquí veremos cómo se entrecruzaban en las revistas estas tensiones.

Asimismo, estudiaremos el juego de nociones y las lecturas de Palacio y De la Cuadra que de ahí surgieron en una serie de publicaciones de la época. Los debates sobre el arte y la literatura estaban, además, enmarcados en una serie de circunstancias del campo artístico, entre ellas, por la formación de redes intelectuales –la de Benjamín Carrión que muestra Rodríguez (2015) en su estudio sobre la Casa de la Cultura, por ejemplo. Esto sucedió en un espectro más amplio que Quito y Guayaquil, pues Loja, Cuenca y Riobamba se vincularon a las dinámicas de las publicaciones.

2.1. Tensión entre lo nuevo y la tradición en el arte

La década del veinte fue de crisis no sólo por los rezagos de la guerra y el reordenamiento hegemónico en los países, sino también por los cambios epistemológicos. Como señala Funes, “si las elementales dimensiones del espacio y el tiempo eran trastocadas, cualquier tradición podía ponerse en tela de juicio” (2006, 30). Se estableció una tensión entre la tradición que buscaban dejar atrás y la nueva crítica intelectual, pero “guardaron un residuo edípico” (Funes 2006, 16). Esta tensión entre lo nuevo vanguardista y una tradición se convirtió en un rasgo original de las vanguardias latinoamericanas. En la red semántica de la noción vanguardia que encontramos en las publicaciones ecuatorianas precisamente aparece esta tensión que muy bien la expresó Mariátegui: poner a la tradición en movimiento y cargarla de transformación histórica (Campuzano 2017).

Así, la cuestión de la novedad articula la mayoría de referencias sobre la literatura y el arte de vanguardia: en *Hontanar*, *Elan*, *Nervio*, *Vanguardia* se reitera la idea de un arte nuevo, una nueva sensibilidad, una nueva forma de hacer literatura. De la mano de esta idea iba la de un pasado, que se manifestaba de diferentes maneras. Por un lado, lo nuevo se enfrentaba a una “antigua dictadura estética” (Carrera Andrade 1931, 163), a un “arte apriorístico” (Terán 1932, 124), y a la vez lidiaba con una tradición literaria que “no nos ha dejado nada nuestro. Se subestimó la bella realidad indígena” (Terán 1932, 126), por ello, la vanguardia tiene que hacer obra arraigada en la tierra propia.

En varios textos se advierten referencias específicas sobre la tradición. La primera de ellas se refiere a la tradición del siglo XIX en relación con el siglo XX. En el artículo de *Elan*, “El destino de nuestra generación” (1932), Jorge Carrera Andrade matiza la concepción de Keyserling sobre un mundo completamente nuevo, al advertir que el siglo diecinueve pervive en los acontecimientos del siglo XX, en el que se enfrentan dos tendencias “la que se nutre de

los restos del siglo pasado y la que planea la construcción futura del siglo en que vivimos” (Carrera Andrade 1932, 100). La tradición del siglo XIX se mantiene en una predisposición contra lo nuevo: “liberalismo (de palabra), conservatismo” (Carrera Andrade 1932, 100). Las ideas se convirtieron en “verdad oficial” y lo mismo sucedió con la literatura “seria y atildada” que no mira con buenos ojos al modernismo (Carrera Andrade 1932, 100). Pero esto no acontece sólo en el campo de las ideas, sino que se manifiesta en la vida social y política:

Los hombres anteriores a nosotros, que han logrado controlar la política, la banca y la prensa, agrupados por su afinidad de ideales, su educación idéntica, el recuerdo de su vida pasada en común y la igualdad de sus preferencias y veneraciones, se unen en falange cerrada contra toda idea o toda innovación, que venga a contrariar la postura de comodidad que ha adoptado su espíritu ante las cosas (Carrera 1932, 100).

Ante ello, la “nueva generación” debe hacer un trabajo de “propaganda civilizadora”, de preparación y de enseñanza (Carrera Andrade 1932, 100). Los jóvenes intelectuales tendrían en sus manos esa labor: por una parte, “llenar el horizonte de mensajes nuevos”, de modo que no haya una reproducción de los valores y del orden pasado; por otra parte, tendrían que propagar esos mensajes mediante la educación (Carrera Andrade 1932, 100).

Existe un pasado todavía operando en la literatura y en la política de la época, en la nueva poesía: “las realidades sociales y mecánicas son sus fuentes” (Carrera Andrade 1931, 164). El objetivo del vanguardismo, para el autor radica en la ruptura con la retórica y la artificiosidad de la herencia y busca una estética que se comprometa con la realidad social. Así, hace referencia al vanguardismo español, en el que la vanguardia implica una vuelta a la tradición, en tanto se “despoja de toda influencia extranjera” y se vuelve “radicalmente española” (Carrera Andrade 1931, 167).

Por su parte, en *Cartel* se realiza una referencia a *Elan* en un artículo sobre publicaciones de izquierda. En el comentario hay una noción de juventud y novedad que permitiría ir en contra de los prejuicios de las reglas burguesas:

ELAN.- Revista de arte y literatura. Reúne un selecto grupo de escritores nacionales de izquierda que actúan dentro de las nuevas corrientes literarias, luchando por desterrar los antiguos moldes y crear una forma libre de expresión estética, más acorde con la época que

se desenvuelve vigorosa fuerza de las normas académicas y de las ridículas limitaciones de otros tiempos. Saludamos cordialmente a los portadores de la nueva pica artística que contribuirá a derruir los prejuicios fosilizados de las tontas reglas burguesas (“Publicaciones de izquierda”. *Cartel*, 12 de marzo de 1932, 4).

Enrique Terán reflexionó sobre el carácter de la vanguardia. En su análisis existen dos ideas que demuestran la tensión paradójica de la vanguardia. En primer lugar, afirma que los internacionalismos no deben afectar las cualidades de cada país. Por consiguiente, las ideas internacionales no debe afectar el “temperamento étnico de cada personalidad literaria” (Terán 1932, 126); de hecho, la tradición literaria no ha dejado nada nuestro, como señalamos antes. Ante ello, la vanguardia debe hacer otra tradición, en la que “la más alta inspiración la tenemos en nuestra propia tierra, bella como ninguna, pródiga, casi hasta con los pobres” (Terán 1932, 127). Lo nuevo también se relaciona con la tradición en tanto no es una copia de las corrientes vanguardistas europeas, sino que tiene un pasado del cual el arte está en deuda.

En el artículo de la revista *Elan*, “Orientación de la nueva estética”, contradicen la idea de Ortega y Gasset, para quien el arte nuevo está “deshumanizando el arte”. Manifiestan que la orientación de la nueva estética se dirige hacia el nuevo clasicismo, “no significando este concepto una tendencia regresiva, sino afirmativa, creadora, una tendencia hacia el dominio, la selección, la purificación y explotación de todas las conquistas logradas por todos los experimentos anteriores, su inscripción en formas sólidas y bellas” (*Elan* 1932, 4-5: 138). Entonces, la novedad del arte hace uso de esa tradición, de lo conquistado, para afirmar una nueva modalidad estética que responde a los cánones clásicos del romanticismo.

Ignacio Lasso, bajo la figura de una suerte de manifiesto sobre la propuesta de la revista *Elan*, expresó la relación entre *elan*, es decir, la manera de hacer y pensar el arte, y la tradición como una rectificación. No se trata de una destrucción de las fuerzas de la tradición, sino de que el arte nuevo se arraigue y enderece el destino de “nuestro mundo, nuestro temperamento étnico”, de que “al desvariarnos de la tradición no la desconocemos ni la impugnamos; pero sí la rectificamos” (Lasso 1932, 1-3).

Hay en esta noción un impulso similar al que llevó a Ball a formar el dadaísmo. Se encuentran ante un arte estático, ante una literatura que “ha sido cuidadosamente pensada en el escritorio y producida para la lente del coleccionista, en lugar de para los oídos de personas vivas” (Ball

2005, 110). Ante ello, el arte necesita vivacidad, estímulo, requiere un acercamiento al público, que requiere “invención y el debate” (Ball 2005). Este impulso se expresa en una nueva forma de presentar el pasado: “la ironía era casi el estilo por excelencia del Manifiesto vanguardista, incluso la diatriba y hasta la ‘injuria’” (Funes 2006, 16).

En términos generales, vemos cómo de diferentes maneras se expresa la autocrítica del arte, cuando se cuestiona la manera elitista, alejada, muerta de producir las letras. Para darles vivacidad, humanidad, libertad, en el campo intelectual se pensaba a la nueva literatura en relación con los valores universales, pero también con la tradición de su tierra, arraigada en sus pueblos. En este sentido se inscribieron el *indigenismo* o *andinismo* de Ecuador y Perú, según Carrera Andrade (1931). El impulso de esta literatura del llamado realismo social no era distinta a las vanguardias, sino parte del “actual clima literario del mundo” (junto al nativismo de Uruguay y Argentina, al estridentismo de México, al runrunismo de Chile o al titanismo de Brasil) (Carrera Andrade 1931, 450). Como hemos visto en el capítulo 2, tal antinomia entre el realismo social y la vanguardia no operaba en los términos que la crítica literaria pensaba. No es que la tradición era propia del realismo social y lo nuevo como ruptura era propiedad de las vanguardias. La tradición era, paradójicamente, parte de la novedad.

2.2. Arte, revolución, juventud y verdad

¿Qué nociones acompañaban a lo nuevo para referirse a la vanguardia? En las revistas culturales encontramos la idea de verdad, es decir, de un arte que ha de transmitir verdades puras y simples (*Hontanar*). Esta forma de hacer arte venía gracias a una juventud que no vive del pasado, sino que está anclada en la savia de las colectividades (*Vanguardia*). Juventud que, además, tiene conexión con los fenómenos latinoamericanos, que no es espontánea ni esporádica, sino que conforma un movimiento intelectual colectivo internacional (*Nervio* y *Hontanar*). Además, este movimiento era revolucionario, pues buscaba un nuevo orden. Este orden concordaba con una estética de contenido social, accesible a las masas y nacional (*Hontanar*, *Vanguardia V.R.S.E* y *El Comunista*).

¿Cuál es el papel del arte en la Revolución? Dar a las masas ese pan espiritual que antes estuvo al servicio de las minorías selectas y que reflejó los vicios del sistema social y consagró la impostura y el error al servicio de la clase dominante. Acercarse, como un himno de guerra, al corazón del proletariado que lucha en la barricada por sus reivindicaciones;

consolarlo, fortalecerlo y hacer sus horas bellas, despertando el alma en las alas de la inteligencia y de la sensibilidad. Culturizar al proletariado e ir con él en su ascenso hacia la cultura integral. El arte ruso cumple con su finalidad. Es arte de vanguardia (Terán 1932, 127-128).

Es por ello que el autor de estas palabras, Enrique Terán, en la revista *Elan*, cuestiona aquellas expresiones retóricas, la forma geométrica y el “estilo artificiosamente oscuro”, pues la síntesis, como característica del arte de vanguardia, no debe constituir un bloqueo, sino que debe ser accesible a las masas para democratizarlo. Pueblo y acceso democrático son claves para comprender el carácter estético de la vanguardia.

Para Robles, “después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar” (2008, 247) y se convierte en canon el movimiento literario que tiene como eje la preocupación social. Por su parte, Schwartz (2002) también señala una tendencia de lo estético a lo ideológico en las revistas que son las que divulgan la nueva sensibilidad; así, advierte una tendencia desde *Hélice*, pasando por *Lampadario* —que luego será *Elan*— y, finalmente, llega a *Nervio*,³⁹ como publicaciones en las que las preocupaciones estéticas pasan a ser de índole política.

La orientación de esta última revista se advierte a primera vista en su filiación, como *Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas*; sin embargo, dicha orientación —al contrario del argumento de Robles— no implica necesariamente un cambio hacia una estética que será canonizada. Se plantean otros matices a una idea de vanguardia que nunca dejó de construirse y a una estética que se nutría de otras discusiones. En el primer número se manifiestan sus principios, entre ellos, la justicia, la verdad, el esfuerzo, la libertad y la igualdad. Apunta a una divulgación y a la “iniciación de nuevas mentalidades”, para luego prometer:

Ayudar eficientemente a los jóvenes que no encuentren facilidades en el camino del Arte: hacer una literatura nueva, pero accesible, capaz de señalar los nuevos rumbos en el orden material y espiritual de la vida; dar a conocer el movimiento intelectual del país y de los demás países Indoamericanos (*Nervio* 1934, 1).

³⁹ En el primer número de la revista Quiteña, se señala que es publicada por Grupo Literario “A.N.D.E.S.” y que los directores son Jaime Sánchez Andrade, Gabriel Izurieta Villena y Annibal Morales.

La predisposición a la pedagogía es evidente, así como una búsqueda por ampliar el espectro de lectores al hacer accesible la literatura nueva. En varios artículos de la revista se hace énfasis en la relación entre el arte y la revolución, y también se permea una clara crítica a la ideología de lo nuevo. Lo cierto es que sí se puede hablar de un acento en las conexiones políticas con el arte, pero no de un abandono de los debates intelectuales de la época y de la sensibilidad que se estaba poniendo en evidencia en el espacio público. La idea de un realismo social no estaba alejada de la idea de arte nuevo.

Dos artículos de la revista *Nervio* se refirieron específicamente al arte pictórico, pero en ellos se advierte las conexiones entre un arte nuevo y la revolución en la idea de la formación de un “movimiento artístico revolucionario”. En 1934, Jorge Levoyer, afirma en un artículo enviado desde Nueva York que el arte pictórico “ha creado una nueva realidad” que se ha interesado por las “actividades sociales y mecánicas” y que ha cambiado su “forma de *demonstración*” (Levoyer 1934, 35). La pintura vanguardista que ha encontrado varios detractores buscaba “simplificar la forma de la expresión y depurar la pintura actual que se ciñe a normas escolásticas”, pero advierte que en Ecuador todavía hay una tendencia hacia la pintura clásica (Levoyer 1934, 36). En el tercer número de la revista, Antonio Bellolio hace un llamado al movimiento artístico revolucionario, que “forzosamente tendrá que actuar en las clases populares que en ningún tiempo han tenido participación activa en la política que rige sus destinos [...] sin que esto sea un arte de cartel” (Bellolio 1934, 155).

Este arte que tiende a las clases populares es visto como un arte nuevo que “ve a los hombres a través de sus caracteres aparentes y a través de ellos, también, buscan lo esencial” y, que en ese procedimiento no se convierte en un “arte folklórico de simple malabarismode [sic] colores costumbres y palabras” (Bellolio 1934, 155). De hecho, el mismo acto de mirar los rostros de los explotados ya no podrá volver al arte del canon anterior: el arte nuevo es el de los pueblos.

Del lado de la prensa chica partidista, en 1938, la publicación eventual *Vanguardia, Órgano del Partido V.R.S.E.*⁴⁰ publicaba en su primer número la importancia de situarse como “vanguardia del movimiento social ecuatoriano” (“A la vanguardia”. *Vanguardia. Órgano del*

⁴⁰ Publicación quiteña del Órgano de la Vanguardia Revolucionaria Socialista del Ecuador, dirigida por Eladio Viteri, que publicaba información sobre la formación de la organización, aspectos doctrinarios, artículos de su actualidad política y las actividades del partido.

Partido VRSE, 1 de mayo de 1938, 1). El combate no podría llevarse a cabo sin un trabajo espiritual y doctrinario, por lo cual ponían a disposición de sus lectores información sobre la coyuntura política y artículos doctrinales y pedagógicos. El nombre de la publicación de prensa chica ya da cuenta de una lectura particular de la noción de vanguardia para la época: sería revolucionaria y socialista y, además, sería de avance popular: “[...] por su mismo carácter [sic] y fines a que está destinada, V.R.S.E. la ofrece a todos los trabajadores como una línea de avance más, un jalón espiritual, para el triunfo del movimiento popular ecuatoriano” (“A la vanguardia”. *Vanguardia. Órgano del Partido VRSE*, 1 de mayo de 1938, 1).

Hay un vínculo específico entre arte, revolución y verdad. Mariátegui ya lo había señalado en sus *Siete ensayos*, y es que había un llamado al artista por la verdad (Schwartz 2002). Como habíamos llamado la atención arriba, la conflictividad de los años veinte latinoamericanos dio pie a una búsqueda por el sentido social de la actividad artística. Así, Mariátegui –entre otros autores latinoamericanos como Pedro Henríquez Ureña, Roberto Mariani, Magda Portal, Serafín Delmar– ubican al arte en la materialidad de la historia. Consciente de la época en que vivía, Mariátegui abogó por una obra de arte referencial y de orden social (Schwartz 2002). La verdad era un eje de la producción artística revolucionaria.

De la larga trayectoria de la revista *América*, rescatamos un artículo de 1936 que nos permite, sino sintetizar, mostrar de manera concreta las especificidades del debate de vanguardia en relación a las ideas de novedad, revolución, veracidad y juventud. En la sección que hace referencia a obras publicadas, hay una referencia a *En las calles* de Jorge Icaza. En ella, se escribe cómo un movimiento ha intentado transformar el viejo orden social, económico y político: el realismo (*América* 1936). Pero aquí, el realismo no aparece en términos peyorativos, o en oposición a la literatura de vanguardia. Por el contrario, es ese movimiento revolucionario en el que hay un nuevo concepto que articula al arte, la política; y a esta nueva disposición en el arte, a esta nueva experiencia estética, se le oponen “partidarios de los viejos cánones artístico-políticos” (*América* 1936, 113).

El realismo era, entonces, una literatura renovadora que, al decir de los editores de la revista, confronta el dualismo entre forma y contenido.⁴¹ Esto sucede cuando las grandes masas devienen en literatura bajo un estilo sintético (*América* 1936). Así, la nueva literatura

⁴¹ “La cuestión del fondo y de la forma, o lo que es idéntico, la cuestión del contenido y del estilo; el motivo de las representaciones, de la ‘inspiración’ artística y de la técnica para su realización” (*América* 1936, 114).

revolucionaria del realismo consistía en pensar a los campesinos, obreros y trabajadores también como creadores de la historia: esa era la técnica del realismo social. En las masas encuentran “los elementos dispersos del hombre actual” y extraen verazmente la emoción del realismo (*América* 1936). Como señalan, la veracidad tiene el poder ambivalente de destrucción y construcción y choca con las convenciones literarias establecidas (*América* 1936).

Finalmente, ¿qué posición tienen José de la Cuadra y Pablo Palacio en este mapa?

Al recordar los diez años de publicación de la revista *América*, uno de sus fundadores, Antonio Montalvo, apunta –en un artículo de 1935– los objetivos de la publicación para articular un proyecto intelectual nacional, pese a las condiciones desfavorables. Entre apoyos y tropiezos, buscaron junto a diferentes actores –quienes llegaron a conformar la Sociedad “Amigos de Montalvo”– recoger propuestas artísticas de diferentes lugares del país y, así, como señala en el balance, ha recogido:

[...] la voz del pensamiento ecuatoriano, emitida por los más decididos constructores de la cultura; ha propugnado y ha luchado, en cuanto a sus intereses nacionales se refiere, por dar relieve, dentro del movimiento continental, a la personalidad cultural ecuatoriana, acogiendo en su seno tanto la manifestación intelectual de los valores consagrados como la de las nuevas generaciones, fuerzas ambas que conforman, obligadamente, el acervo totalizador de un ciclo de cultura (Montalvo 1935, 148).

En la directiva de la Sociedad participó Palacio, aunque luego, en 1926, se retiró por no considerarse “amigo del escritor cuyo apellido le da nombre [a la Sociedad]” (Montalvo 1935, 142). No es casual que un grupo de intelectuales capitalino haya querido ampliar las fronteras territoriales y pensar en una literatura nacional. De ahí que haya sido posible la publicación de “Siluetas” de José de la Cuadra, bajo el sello de la Editorial América. Si la cercanía de estos autores en los círculos literarios es prueba de una tensión en el campo intelectual, más allá de las polaridades, también podemos encontrar lecturas sobre Palacio y De la Cuadra que los situaban en este espectro de la literatura revolucionaria y de la nueva estética.

Atanasio Viteri (1935) señala, por ejemplo, cómo la renovación literaria empezó en el cuento, y entre las figuras del movimiento constan las obras y figuras de Palacio y De la Cuadra. De

hecho, ambos junto a Gallegos Lara, serían parte de una antología de cuentistas de valores absolutos (Viteri 1935, 228). Los cuentos de ambos autores, desde *Horno* hasta *Los Sangurimas*, desde *Un hombre muerto a puntapiés* hasta *Vida del ahorcado*, desde los cuentos hacia la novela, constituyen lo que el autor llama “Vanguardia de energías”: “De todas partes del mundo proletario. Y siempre con sed, con saña, con fiebre de destruir para construir” (Viteri 1935, 222).

Además, Jorge Hugo Rengel, habla de una heterogeneidad del movimiento de la nueva ecuatorianidad: “hay una juventud y masas sin pan que nos envían su mensaje de sangre e ideas, que nos hablan elocuentemente, con su inmolación, de un mañana que se adviene” (Rengel 1936, 21). Entre ellos está Palacio como revolución con el pasado y De la Cuadra como intelectual burgués que ve a los hombres como parte del paisaje. En este caso, Rengel hace una crítica a la idea del intelectual que lo ve todo tras un cristal. Parte de ese movimiento, estos escritores entre otros forman una “barricada revolucionaria frente a la supervivencia del pasado”, conservador (Rengel 1936, 28).

La literatura revolucionaria en los términos vistos también tenía detractores. Por ejemplo, Saúl T. Mora en la revista *Nervio* acusa a la literatura revolucionaria como una “literatura de tambor” (Mora 1934). Entre los intelectuales de la “tribu revolucionaria” se encontraba De la Cuadra, mientras autores como Palacio y Humberto Salvador o Humberto Mata aparecen marginalmente en el cuadro de la literatura.

3. Lo nacional popular en juego

Tiendo a comparar mis vivencias particulares con las de la nación.
— Ball.

La nación se articula a la literatura no sólo como un “contenido”, sino que al ser el centro del repertorio de los intelectuales latinoamericanos en los años veinte, fue una “forma” de producir literatura. El tema de la nación no era nuevo, pero de la mano con cuestiones como la democracia, la revolución y la ciudadanía, se desplazó hacia el ámbito de la praxis política (Funes 2006). Deja de ser un atributo de un Estado y pasa a condensar las complejidades sociales. Así, con el concepto nación los intelectuales tenían la intención de recrear una “comunidad imaginaria”, que en el plano político realice inclusiones y exclusiones. En Ecuador, el concepto de nación implica no sólo una idea de “Estado autodeterminado” con

ciudadanos, sino también “comunidad” (tanto desde los conservadores como Jijón hasta Carrión y el mestizaje) (Rodríguez 2015, 171).

En las revistas culturales y prensa partidista de izquierda hay una idea de lo nacional que implica un nuevo orden social, en el que los excluidos de la cultura y de la economía encuentren su rol (productivo, económico y cultural). Al revisar en concreto una de las aristas del tema de la nación, es decir, el problema de lo nacional popular, encontramos algunas impresiones. Entre ellas, lo nacional tendría que ser pensado en relación con la tierra (*Cartel*, *Ñucanchic Allpa*), con la restauración de los derechos a los indios despojados, con la idea de un pueblo trabajador, opuesto al individualismo y vinculado al socialismo (*Cartel*), en la organización por la lucha obrera (*El Comunista*, *La Hoz*).

En los últimos años ha surgido una literatura que tiende a la interpretación social de la vida ecuatoriana, porque se ocupa del pueblo del Ecuador, particularmente de los que están en el más bajo estado de la sociedad. El obrero, el indio, el cholo y el mestizo campesino son los temas favoritos para los nuevos escritores. De Cuenca a Guayaquil, de Loja a Quito, el escritor de ahora, consciente de lo social, estudia la vida en las planicies y selvas tropicales, y en la meseta andina, seleccionando ocasionalmente la novela, pero más a menudo el cuento como su medio. Están apartándose del énfasis exagerado en el estilo para fijarse más en el contenido (*Base* 1936, 1: 43-44).⁴²

Así describía la revista *Panorama* de Washington el panorama de las letras ecuatorianas a mediados de la década del treinta; al año siguiente de su publicación, en 1936, fue reproducida por la revista *Base*. Dicho ‘contenido’ social ya nos habla de una ‘forma’ de las obras de la época y de una particular estructura de la sensibilidad de la época. Precisamente, en ese juego entre contenido y forma de la obra se aprecia un giro estético a finales de los años veinte y en la década del treinta. En este giro, el uso del lenguaje no fue accesorio para los intelectuales, quienes no publicaban ya como un ejercicio de erudición, sino en un claro intento por establecer un vínculo con sus interlocutores. Mírese el claro ejemplo de Jorge Carrera Andrade, quien no sólo propone un esquema de la vanguardia, sino que además publica artículos para proletarios (Jorge Carrera Andrade. “Lectura para los proletarios...”. *La Antorcha*, 17 de enero de 1925, 2).

⁴² La nota publicada en *Base* fue tomada de *Panorama*, A Monthly Record of Inter-american Culture Events, Division of Intellectual Cooperation Pan American Union Washington, de enero de 1935, No. 3.

Moreano, en *Vanguardia y realismo en Ecuador*, se pregunta por las trayectorias de Pablo Palacio y de Humberto Salvador –a quienes inscribe dentro de la literatura de vanguardia– y una parábola que los llevaría de la literatura a la política hacia la década del treinta: “¿Viraje similar al que experimentaron Paul Éluard, Louis Aragón o Tristán Tzara y que los llevó a la resistencia y al comunismo?” (Moreano 2015, 50). Si bien es evidente el tránsito de Palacio hacia una dedicación plena a la política, a la militancia y a la enseñanza, aquello no implica que su producción previa no haya estado *manchada* por la *realidad*. Tanto él como De la Cuadra participaron en procesos políticos y, a la par, se inmiscuyeron en un silencioso estallido estético.

3.1. El rol de los intelectuales

A quien “trabaja con la cabeza” le deben agradecer los proletarios no sólo sus programas, sino además sus éxitos.

— Ball: *La huida del tiempo*.

¿Cómo podemos hablar de Palacio y De la Cuadra como intelectuales?, ¿qué documentos pueden justificar dicha referencia hasta el momento? En 1938, en la *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, SEA, se publicó una carta (“Carta de los intelectuales colombianos”) de los intelectuales colombianos a los ecuatorianos en la que interpelan a sus “compañeros” para apoyar y manifestar su interés por los acontecimientos de aquel entonces. Entre quienes son incluidos en la lista están:

Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Pedro Jorge Vera, Angel Modesto Paredes, **José de la Cuadra**, Gustavo Buendía, César Carrera Andrade, **Pablo Palacio**, Alejandro Carrión, Néstor Mogollón, Alfredo Pareja, Humberto Salvador, Augusto Sacotto, Alfonso Cuesta, Jorge Guerrero, Miguel Angel Zambrano, Antonio José Borja, Jorge Reyes y José Alfredo Llerena (*SEA* 1938, vol. 2).⁴³

Sin embargo, no basta la mención como tal. ¿Qué tipo de intelectuales eran?, ¿cómo concebían su rol?, ¿cuál era su relación con las clases populares?, ¿qué estaba puesto en juego en la sociedad de entonces y qué rol jugaban los intelectuales? En las pequeñas publicaciones, desde los años veinte se preguntaban por los problemas del obrero y, con el tiempo, dejaron de ser sólo ellos y se ampliaron a más grupos sociales. La problematización sobre las

⁴³ El resaltado es nuestro.

condiciones del país y las clases más empobrecidas fue constante; sin embargo, podríamos afirmar que la alusión a las clases populares y su relación con ellas sí cambiaron. De una visión idealizada y objetivada como clase a llegar a darle espacios a la voz popular. Ello tiene que ver con los análisis cada vez más profundos sobre la realidad nacional, un análisis concreto de las doctrinas ideológicas en la realidad nacional y con la apropiación de los sectores populares del espacio público, entre ellos, el de la escritura.

El papel de los intelectuales socialistas fue fundamental como mediación entre el campo específico de lo artístico y cultural y el mundo social. Establecieron conexiones con los sectores populares que empezaban a brillar en la escena pública. Por una parte, en la participación en procesos jurídicos, en los que los intelectuales contribuyeron al reconocimiento de las demandas de las comunidades indígenas y también de obreros, en un contexto en el que estos grupos eran restringidos por el sistema electoral; en definitiva, contribuyeron a la “representación democrática y la formación del derecho social” (Coronel 2012, 428). Por la otra, en su trabajo en la prensa, en la que reflejaban sus preocupaciones y postura política sobre la coyuntura nacional. Este rol de mediación de los intelectuales y sus producciones también fue fundamental para dejar atrás esa mirada sobre el arte como un espacio de lo altivo, lo inexplorable, de las *bellas artes*, como un espacio restringido para las clases altas educadas.

En la editorial del primer número de *Cartel*,⁴⁴ periódico de difusión socialista, en 1932, los colaboradores –entre ellos Palacio– afirmaban que el propósito de la publicación era pedagógico para construir una línea de acción socialista en relación directa con las masas, pues “[...] el Ecuador es un país que aún no ha sido construido [sic]” (*Cartel*, 2 de febrero de 1932, 1). Así, se hace clara una necesidad de adaptar la doctrina al medio nacional en una etapa en la que el Partido Socialista Ecuatoriano, PSE, no había pasado a una fase científica (Fernández 2000b). El socialismo es, para los autores, una doctrina para las masas, pues su origen es el producto del descontento de la injusticia social. En ese sentido, en el artículo “Posición del intelectual” del primer número, cuestionan a dos clases de intelectuales que no tienen conciencia de clase: al “poseedor de un título académico” y al “traductor de idealismos” (“Posición del intelectual”. *Cartel*, 2 de febrero de 1932, 2). El problema del intelectual radica en su situación dentro de la pequeña burguesía, lugar alejado de la cuestión

⁴⁴ En el semanario participan como colaboradores Agustín Vera Loo, Antonio José Borja, Alfonso Moscoso Cárdenas, Jaime Chávez, Jorge Andrade Marín, Jorge Reyes y Pablo Palacio.

social, en el que ha sido colocado por el capitalismo (“Posición del intelectual”. *Cartel*, 2 de febrero de 1932, 2). En contestación al problema, los intelectuales a la cabeza de *Cartel* proponían una conexión entre la actividad política y lenguaje, pues la primera necesita de una construcción propia de la línea socialista que, no solo tome en cuenta las condiciones de los grupos sociales, sino que también pueda ser comunicada a quienes han de encabezar el cambio del país hacia un Estado socialista.

Para terminar, diremos que la posición del intelectual en el estado socialista, tiene que ser la de comunidad **orgánica** con el pueblo, poniéndose a servicio del bienestar general a conseguirse por el esfuerzo común. Debe de ser el verdadero *brigadier de choque* del Estado Socialista. Es menester pensar en que el intelectivamente mejor condicionado debe poner, sin suponer que condesciende, sino con la voluntad de quien cumple un imperativo de la época y está seguro de la finalidad de su trabajo, esta capacidad al servicio de todos, y trabajar a la par de todos, como un obrero, como un **obrero intelectual** (*Cartel*, 2 de febrero de 1932, 2).⁴⁵

Esa sería la labor que debe cumplir el intelectual, la cual busca ser puesta en práctica mediante la difusión socialista en una conexión orgánica con el pueblo. ¿Quién es el pueblo?, ¿quiénes conforman la Nación que, “agobiada de cargas, se hunde bajo un déficit creciente”? (“Hambre”. *Cartel*, 2 de febrero de 1932, 3). En el artículo “Hambre”, se incluye al campesino, al obrero ya la clase media –aunque esta última es considerada inadaptada para la lucha– (“Hambre”. *Cartel*, 2 de febrero de 1932, 3).

En 1932, Carrera Andrade, al referirse a los intelectuales jóvenes y su papel en un contexto en que se debaten dos mundos –el del siglo XIX que muere, y el que nace–, les otorga un papel importante en la construcción de un carácter propio y en la educación. La idea de “carácter” o de la “fuerza moral” sería, para Carrera Andrade, un aspecto fundamental de la vida y tiene que ver no sólo con el nivel del entendimiento, sino también con el de la sensibilidad, para la construcción de una sociedad nueva en relación con el pasado conservador del siglo pasado. Así, los intelectuales tienen en sus manos la labor de pensar en una sociedad nueva –una conciencia continental, como lo habría hecho Mariátegui– que sean “voluntarios de la enseñanza”:

⁴⁵ El resaltado es nuestro.

La educación del carácter nos permite enfrentarnos ventajosamente con la realidad. El carácter es el guardián celoso de nuestra independencia. Esta Edad de Acero requiere también hombres de contextura moral superior y de voluntad compacta y resistente como el metal. Ejercitemos el carácter diariamente, en una especie de ejercicios espirituales laicos (Carrera 1932, 101).

En 1933, el semanario *Lucha popular* lanzó la siguiente proclama: “Viva la unión de los obreros, intelectuales, campesinos, indios, montuvios y soldados. Abajo el Gobierno de Martínez Mera!” (“Programa de reivindicaciones inmediatas”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933, 1). Ante las condiciones de miseria de las clases populares, se hacía imprescindible unir las fuerzas de los obreros y los intelectuales, “llamados a salir por los fueros de la inmensa mayoría ecuatoriana” (“La Hora Solemne”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933). Así, son compañeros de las clases pobres, a los campesinos, indios y junto a la tropa, y proponen un Comité de Lucha Popular que, hablando desde la clase obrera y la bandera proletaria, también buscaba representar las aspiraciones de las clases medias de la ciudad y el campo (“Programa de reivindicaciones inmediatas”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933, 1).⁴⁶

Varias de las publicaciones se proponían manifestar la voluntad obrera, explorar sus problemas y hacer suyas sus preocupaciones. Entre ellas, *Lucha popular* se concebía como “[...] el órgano de las clases trabajadoras de la capital y del resto del país” (“Por la estabilidad de este periódico”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933, 4).⁴⁷ Vemos cómo, en oposición a un gobierno opresor, se articulan diferentes clases sociales al sentido de la nación: campesinos, indios, obreros, clase media, tropa de la milicia y, claro está, los intelectuales.

Como intelectuales, los escritores participaban de diferentes actividades culturales y políticas, en las que usualmente compartían rutas con otros autores y en las que podían también

⁴⁶ La publicación contiene propuestas comunistas para los campesinos pues se propone la “parcelación de las grandes haciendas y entrega a quienes trabajan” y además la “devolución de las tierras usurpadas a las poblaciones y comunas”, libre uso de las aguas y tránsito. Buscan también contar con el apoyo del ejército y su tropa, pues plantean que se deben aumentar las raciones a la tropa y mejorar sus condiciones. Plantean en el ámbito económico una Ley de salarios con un salario mínimo y la aplicación de las ocho horas, así como un aumento de los salarios. Se propone la articulación de un frente único que derroque al gobierno de Martínez Mera. (“Programa de reivindicaciones inmediatas”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933, 1).

⁴⁷ “En «Lucha Popular» hallarán eco todas las manifestaciones de la voluntad obrera que, en el terreno político, reclama cambio total de régimen, y en el económico, alivio para la situación de sufrimientos y carestía en que se debaten los trabajadores” (“Por la estabilidad de este periódico”. *Lucha popular*, 16 de septiembre de 1933, 4).

encontrarse con las clases populares. Como ya hemos señalado, se agruparon a finales de la década del treinta alrededor del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador. Para 1938 su dirigencia incluyó a Jorge Reyes, Pablo Palacio, Ignacio Lasso, Augusto Sacoto Arias, José Alfredo Llerena, Alfredo Chaves, Jorge Icaza y Leonardo Tejada, estos últimos como gerente y director artístico de la editorial ‘Atahualpa’ (SEA 1938, vol. 2).

La publicación del Sindicato de Escritores y Artistas, SEA, en su sección “Vida Artística y Literaria” llamaba la atención sobre la formación del Instituto Ecuatoriano Mexicano de Cultura, vinculada a la Universidad Central y a la Comisión Ecuatoriana de Cooperación Intelectual, en el que participaban “personalidades de la política y la literatura” (SEA 1938, vol. 2). Pablo Palacio intervenía en la Secretaría General del Instituto y en la directiva también estaban Ricardo Paredes, Humberto García Ortiz, Julio Aráuz, así como los “compañeros Humberto Mata Martínez, Manuel Agustín Aguirre, Demetrio Aguilera Malta y Alejandro Carrión. Gustavo Valencia, prestigioso obrero integra también la directiva” (SEA 1938, vol. 2). La construcción de esta institución sindical de los escritores fue cercana a las lógicas de participación de los movimientos sociales de la época.

3.2. Lecturas para proletarios

¿Qué propósitos marcaban las líneas editoriales de las publicaciones en relación con los lectores? Como veremos, hay una noción de la nación como una sociedad nueva en la que era necesaria la educación de las clases populares, la democratización del conocimiento y del placer estético.

Nuestra satisfacción será cuando esas masas a las que se tilda de estúpidas, tengan una emoción nueva frente a la obra de arte. Esas masas son ante todo humanas y revolucionarias y así carentes de la erudición de los intelectuales, que muchas veces resultan indigestados, tienen el formidable instinto del que sufre, y una enorme sensibilidad para estremecerse frente a la obra artística que sabe ser su vida (Bellolio 1934, 154-156).

En el semanario *La Antorcha*,⁴⁸ el escritor Jorge Carrera Andrade —el mismo autor del “Esquema de la poesía de vanguardia”— publicó una narración dedicada a los proletarios en 1924, en la que realizó una adaptación a su actualidad del relato bíblico por las festividades de

⁴⁸ Semanario de corriente socialista que trataba temas de la vida nacional, dirigida por Leonardo Muñoz y luego por Carlos A. López. Apoyó abiertamente a los militares liberales del movimiento juliano.

navidad.⁴⁹ En él, relata las enseñanzas de Justus –en referencia a la figura de Jesús– sobre la justicia humana y su papel como “salvador de los parias”, de la multitud de obreros de la ciudad, de mineros, campesinos apaleados y de las madres desvalidas, “porque Justus ejercitaba su poder maravilloso contra los fuertes, contra los poderosos de la tierra y dispensaba su protección a los proletarios, al pueblo débil y miserable” (Jorge Carrera Andrade. “Lectura para los proletarios...”. *La Antorcha*, 17 de enero de 1925, 2).

En el semanario socialista no faltaban los artículos políticos y tampoco las publicaciones literarias. En el mismo número especial de navidad Ángel Modesto Paredes⁵⁰ publicó el artículo “Palpitaciones artísticas de los pueblos. La estética de las Obras de arte” (Ángel Modesto Paredes. “Palpitaciones artísticas de los pueblos. La estética de las Obras de arte”. *La Antorcha*, 24 de diciembre de 1924, 6-7), en el que plantea una reflexión sobre la estética desde la noción helena, que implicaba una noción sobre el arte como “emoción interna objetivada, [...] perfección de la tonalidad del sufrimiento” (Ángel Modesto Paredes. “Palpitaciones artísticas...” *La Antorcha*, 24 de diciembre de 1924, 6-7) y que concluía que el realismo “no es representación estética ni es arte, es habilidad técnica por la cual nada se crea, y la obra es inferior al modelo” (Ángel Modesto Paredes. “Palpitaciones artísticas...” *La Antorcha*, 24 de diciembre de 1924, 7). Lo curioso de este artículo es que aunque concibe de tal modo al realismo, para Ángel Modesto Paredes, el naturalismo sí ensaya creaciones de la realidad y, por ello, es admirable. En 1924 y, aunque con un aprecio por la estética naturalista del siglo XIX, Modesto Paredes propone al arte como un espacio de libertad que puede ser puesto al alcance del pueblo.

En el mismo semanario, para el siguiente número, en 1925, Carrera Andrade publicó otra lectura para los proletarios, esa vez con el subtítulo “Los Tiranos de todas partes son vuestros Enemigos” (Jorge Carrera Andrade. “Lectura para los proletarios...”. *La Antorcha*, 17 de enero de 1925, 2). En él manifiesta el interés por una “sociedad nueva”, a la que llevaría la clase obrera, la cual ha comprendido que la tiranía es enemiga del proletariado, pues detiene la acción popular (Jorge Carrera Andrade. “Lectura para los proletarios...”. *La Antorcha*, 17

⁴⁹ El número referido es una edición extraordinaria presentada por navidad que incluye reflexiones sobre el socialismo (“En defensa del Socialismo”) y también publicaciones de Hugo Alemán, de Aurora Estrada y Ayala, Augusto Arias, Alfredo Martínez y de Gonzalo Escudero. El periódico anuncia también un homenaje de la redacción a los niños del Asilo de Huérfanos por Navidad.

⁵⁰ Ángel Modesto Paredes participó en la fundación de *La Antorcha* junto a Hugo Alemán, Augusto Arias, Leonardo Muñoz, Ricardo Paredes y Néstor Mogollón (Pérez Pimentel 2017).

de enero de 1925, 2). Por dicha razón, los obreros se han adherido a todos los movimientos políticos que han apostado por la transformación social. El artículo se refiere al proceso revolucionario de Venezuela contra la tiranía de Juan Vicente Gómez, como un ejemplo para la expropiación de la tierra y la riqueza venezolanas de las cuales la dictadura había despojado al pueblo. Tales alusiones vienen antes de la Revolución Juliana de ese año en nuestro país.

Los dos textos de Carrera Andrade que hemos mencionado están dirigidos a los proletarios en un gesto que contiene nociones sobre una “sociedad nueva” y sobre el “proceso revolucionario”. Lo interesante de este semanario –cronológicamente el primero en la lista de las fuentes revisadas– es que conjuga su pensamiento socialista y pedagógico con publicaciones literarias. Se trata de una publicación que aspiraba ser leída por los proletarios, por el pueblo, según los mismos artículos que hemos revisado y que en ese empeño, como veremos más adelante, también publicaban cartas de obreros.

En 1927, el quincenario lojano *El luchador*,⁵¹ se planteaba en la editorial que la publicación tendría la orientación de la juventud y la política sería algo agregado, pues su fin es la literatura, el humor y la ironía (“Nosotros”. *El luchador*, 16 de octubre de 1927). El matiz político de la revista mira al obrero como un héroe y un mártir: su problema es un tema serio; sin embargo todavía es lejano en la publicación. Este tipo de publicación suscribe un tipo de estrategia de la estética vanguardista que era el humor, la ironía como forma de crítica. A ello se le suma su interés y simpatía por los obreros. Así, afirman:

[...] no nos pidáis artículos de seño fruncido, aunque una que otra vez nos paremos a la vera de los grandes problemas como el Obrero, por ejemplo; porque ese héroe ignorado, ese inmenso divino del trabajo, ese mártir de las encrucijadas del taller, estará con nosotros, porque nosotros hemos borrado ya la ridiculez de los colores de la sangre y creemos en la doctrina omnipotente de la Democracia (“Nosotros”. *El luchador*, 16 de octubre de 1927).

En las publicaciones de Palacio, tal como en Carrera Andrade, también cambia el lenguaje al transitar de la narrativa al ensayo y también sucede entre los textos para colegas escritores y artistas –como el “Breve esquema genético sobre la dialéctica” que publica en la *Revista del*

⁵¹ Publicación lojana de corta duración, dirigida por Servio Maldonado.

*Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, SEA*⁵² y sus aportes en el semanario *Cartel*. El “Breve esquema genético sobre la dialéctica” hace un recorrido histórico por esta forma de pensamiento que considera “representa la posición suprema del racionalismo” (Palacio 1938, vol. 2). Así, comienza por Parménides, y la imposibilidad del devenir, pasa por Heráclito y el cambio como ley de la naturaleza, para analizar también a Hegel, en quien “el pensamiento se niega y contradice a sí mismo”, hasta llegar al socialismo científico de Marx (Palacio 1938, vol. 2). Como última etapa de la dialéctica, Palacio afirma que Marx se diferencia de Hegel por el punto de partida de cada uno: mientras Hegel, dice, coloca el proceso dialéctico de cabeza, para Marx lo objetivo debe ir en la base del proceso dialéctico. Concluye afirmando que la dialéctica materialista en la filosofía es la “manera más adecuada para legitimar el conocimiento y la acción del hombre” (Palacio 1938, vol. 2).

En claro contraste con este artículo, se encuentran sus contribuciones en *Cartel*. Si bien en la mayor parte del semanario las colaboraciones no explicitaban la autoría, Fernández (2000) afirma que es posible encontrar rasgos de la escritura de Palacio en las “Glosas Suprarrenales”, sección del diario en la que se cuestionan con ironía y sátira las ideas que se reproducen en otros medios como *El Diario de la Tarde* y *El Comercio* (“glosas suprarrenales”. *Cartel*, 2 de febrero de 1932, 1: 2).⁵³ Lo que se sabe con certeza –por medio de Hugo Alemán– es que Palacio escribió el “Comentario del año 1957”, publicado en el número 14 del diario, el 7 de mayo de 1932. En él, Palacio retrata la represión sangrienta del Primero de Mayo del mismo año, evento que había sucedido días antes a la publicación de ese número de *Cartel*. De manera narrativa, usa un tiempo futuro, 25 años después, y hace responsable al bonifacismo de la brutalidad del ataque, junto a la burguesía latifundista aliada a las organizaciones católicas, capitalistas y los aspirantes al poder ([Pablo Palacio]. “comentario del año 1957”. *Cartel*, 7 de mayo de 1932, 1). En la manifestación, universitarios de la Universidad Central y algunos obreros recorrieron algunas calles y “tomarían la palabra unos dos intelectuales para indicar al pueblo trabajador la necesidad urgente de unirse en defensa de los intereses de la gran mayoría” ([Pablo Palacio]. “comentario del año 1957”. *Cartel*, 7 de mayo de 1932, 1).

⁵² Cabe anotar que en la edición crítica de Wilfrido Corral se anota el título como “esquema genérico”; sin embargo, aunque entendible la confusión –debido a la tipografía–, el título del artículo es “Breve esquema genético de la dialéctica” y aquello se entiende en la lectura del texto.

⁵³ “Lenin, Bolívar, Dantón, Lutero y el mismo Jesucristo, estarán, a estas horas, chamuscándose en el infierno, por inmorales, por sinvergüenzas [sic]. Y estarán apenados, por que los redactores de «El Comercio», tan virtuosos, tan morales, no les honrarán nunca con su grata compañía” (“Glosas suprarrenales”. *Cartel*, 2 de febrero 2 de 1932).

Otro tipo de artículos para trabajadores y obreros son las convocatorias para participar activamente en la organización. Así, *Cartel*, haciendo referencia al Manifiesto de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha a los obreros de la ciudad y del campo, difunde la convocatoria para la reunión de los obreros:

El 10 del presente, a las 2 de la tarde, se realizará en la Casa del Obrero, la Asamblea de Delegados que tratara [sic] del Plan de Acción Parlamentaria, del candidato unico [sic] para Senador Funcional de los Obreros de la Sierra y del Programa de Organización General [...] ¡Adelante la unión de los obreros libres! (“Movimiento obrero”. *Cartel*, 9 de abril de 1932).

Asimismo, *Vanguardia, Órgano del Partido V. R. S. E.*, con un interés más partidista, “hace hoy un llamamiento a los trabajadores del país para en comunión fraternal coadyuven al engrandecimiento y organización de V. R. S. E., ubicándose en las filas de lucha por la Solidaridad y la Justicia Social” (“Vanguardia Revolucionaria a los Trabajadores Ecuatorianos”. *Vanguardia. Órgano del Partido VRSE*, 1 de mayo de 1938, 3). La revista también difundió, por ese medio, sus criterios políticos, en los que aspiraban instituir un régimen socialista en el Ecuador. Ejerció un papel de motivación y formación política, para despertar en sus lectores una conciencia sobre su situación. Así, en “Proletario: el maestro te saluda”, pregunta a los interlocutores, “¿Has obtenido, acaso, alguna vez, los ofrecimientos pomposos, pero estériles de aquellos que siempre te adularon, pero que también siempre te han condenado al más absurdo olvido?” (“Proletario: el maestro te saluda”. *Vanguardia. Órgano del Partido VRSE*, 1 de mayo de 1938, 8). Ante las falsas promesas, recuerda el Primero de Mayo sus sacrificios y saluda a los obreros a nombre del Maestro Ecuatoriano.

Además de la motivación a la participación popular, el ejercicio pedagógico fue importante en las revistas de la época, tanto en temas estéticos como en políticos. Una de las líneas de publicación era, precisamente, interpretar la realidad ecuatoriana desde el marco teórico marxista. En dos números de *Cartel*, los redactores del periódico enfatizan en el problema de la tierra, como el más básico inconveniente para la reforma social, ante el cual el Estado debería asumir el rol de reparto, tomando en cuenta el poder productivo de manera responsable, “recordando que la política ya no es reparto de empleos ni coquetería” (“El problema de la tierra”. *Cartel*, 16 de abril de 1932, 1). En el siguiente número, señalan que la actual distribución no es justificada:

El socialismo exige, como primera medida de reforma agraria, la redistribución del suelo cultivable, para sentar las bases de la reconstrucción nacional, resumidas en las fórmulas vitales “pueblo con tierra”, “tierra con pueblo”, “tierra y libertad”. Esta medida no es un abuso; no es una opresión contra los actuales propietarios de grandes latifundios, sino una vuelta a la justicia, la restauración de los antiguos derechos conculcados, el despojo de los despojantes. Ya habíamos dicho que la actual organización agrícola adolece del vicio inicial de la conquista que estableció el derecho de los dominadores sobre los indios débiles. No hay ley, sobre todos los Códigos y papeles, que justifique la explotación de aventureros que esclavizaron a un pueblo en el que la tierra era de todos (“El problema de la tierra”. *Cartel*, 23 de abril de 1932).

La idea de “tierras usurpadas” también se lanzó en la revista *Ñucanchic Allpa*, dirigida por Nela Martínez. El argumento para la devolución de las tierras a los indígenas se encontró tanto en los artículos de los indígenas –manifestando sus reclamos o solidarizándose por la lucha de sus compañeros–, sino que también en la editorial de la directora ([Nela Martínez]. “El Pueblo Cayambeño contra los Gamonales”. *Ñucanchi Allpa*, 17 de marzo de 1936).

3.3. Lecturas desde las clases populares

¿Cómo aparece la voz popular en las publicaciones? Hemos visto hasta ahora el papel de los intelectuales desde su interés por lo popular, en medio de la construcción de un nuevo tipo de sensibilidad. Si bien las publicaciones necesitaban un tipo específico de conocimiento sobre la edición y el periodismo, la prensa chica apuntaba a un público reducido y, por lo general, estaban dirigidas a educar, motivar, promover la agrupación y el pensamiento revolucionario en las clases populares. Por ello, las revistas y semanarios que tenían una filiación directa con algún partido político también establecían contacto con sus bases e invitaban a enviar información sobre procesos organizativos, revueltas y denuncias sobre sus condiciones económicas y sociales.

La voz popular no era una quimera: la voz popular interviene en la prensa, no solo es objeto de recreaciones literarias, interviene de modus propio en la gestión de una prensa popular, y con ello modifica a la plataforma fundamental de la autonomía del pensamiento que, en su momento hiciera posible la autonomía del campo literario (Coronel 2012, 442).

Por ello, a continuación recogimos algunas lecturas relativamente claras de actores populares. Todavía no hay una muestra clara de que el eje literario de la vanguardia haya hecho eco en

sus vidas; sí es evidente una politización. Esto es muestra de que el ejercicio de los intelectuales de informar, educar, generar conciencia, que ha sido ampliamente criticado, tenía un impacto en las clases populares. No es menor que, en el contexto que relatamos antes las clases populares hayan tenido un papel –aunque menor– en el campo intelectual. Nótese que se trataba de una sociedad en la que la oligarquía conservadora todavía quería impedir a toda costa una cultura mercantil y moderna en las clases populares, especialmente en los indios.

Así, en 1925, *La Antorcha* publicó una carta enviada desde Manabí, que respaldaba la iniciativa del semanario y también informaba sobre la situación del campesinado manabita ante la figura del gamonal y la burguesía (“De provincias”. *La Antorcha*, 28 de febrero de 1925, 3). La labor de una publicación como la señalada permitiría “hacer comprender a los que nos mandan, que el obrero no es el paria de antaño, sino un ser consciente, libre e igual a los que cegados por la ambición, se creen estatuas de bronce, cuando apenas son simples estatuas de barro...” (“De provincias”. *La Antorcha*, 28 de febrero de 1925, 3). Además, señalan la importancia de la educación que se debería demandar al Estado:

[...] obligando a nuestros mandatarios q’ doten de Escuelas para adultos; si el pueblo contribuye con sus energías al sostenimiento del Estado, èste [sic] debe, también, por su parte, proporcionarle los medios de que sus miembros se desprendan del manto de la ignorancia, terrible flajelo [sic] social que mantiene al individuo sumido en el espantoso caos de la impotencia (“De provincias”. *La Antorcha*, 28 de febrero de 1925, 3).

Al advertir el alto índice de analfabetismo en la provincia, hacen notar al lector que son parte del país como ciudadanos que “sostienen” al Estado y que, por lo tanto, tienen el derecho de la educación que, además, es importante para forjar la conciencia del obrero. Finalmente, denuncian la resistencia de la burguesía para acoger a las maestras normalistas y las escuelas (“De provincias”. *La Antorcha*, 28 de febrero de 1925, 3).

El semanario *El Comunista*, órgano del Comité Regional del Partido Comunista publica en sus páginas de 1932 una carta de un obrero del calzado, miembro del Sindicato del Calzado, que llama a los demás obreros a conformar un medio de lucha para cumplir con sus aspiraciones. Para el obrero, la vanguardia es el Partido Comunista y debe ir dando ejemplo de su fortaleza:

Formar, compañeros, vuestros respectivos sindicatos; tened en cuenta que todo ultraje que recibís es porque no estáis organizados; debemos todos abrir los ojos y ver quiénes están a nuestro lado, si son de nuestra causa o enemigos; combatid a los traidores que se introducen en nuestras filas, enemigos de la organización y saboteadores. Organizad sindicatos de clase; como el del Calzado (“De nuestros corresponsales para los obreros”. *El Comunista*, 17 de septiembre de 1932, 5).

La Hoz, Órgano Central del Partido Socialista Ecuatoriano, reproduce una carta dirigida al presidente del Congreso Nacional, firmada por miembros de la comunidad. Se trata de una demanda que se inscribe en la crisis surgida por la obligatoria salida de los indígenas de los huasipungos, quienes exigen volver a las tierras que trabajaban (“Tremenda matanza indígena en ‘Tigua’”. *La Hoz*, 11 de septiembre de 1930, 2). Este diario socialista decanta las problemáticas del campesinado y de los sindicatos, al compartir noticias sobre campesinos y obreros en otras localidades. Este acto implica el reconocimiento de las comunidades y se trata de un proceso de inclusión como ciudadanos a los campesinos. De hecho, activan llamamientos de socorro para los campesinos que sufren de los abusos de los latifundistas y registran estos hechos a la luz pública (“Salvemos de la prisión a los campesinos de Jesús María”. *La Hoz*, 20 de diciembre de 1930, 3).

Una de las publicaciones que permitió apreciar con mayor claridad esto que hemos considerado la “voz popular” –en tanto hay una conversión de las clases populares a sujetos políticos en el espacio público–, fue *Ñucanchic Allpa (Nuestra Tierra)*, del partido comunista, dirigido por Nela Martínez. En el número 6 de 1935, se evidencia cómo se conforman unas redes de solidaridad para los indígenas de Chimborazo, de las haciendas “Pul” y “Galte” que se encontraban presos por reclamar una serie de reivindicaciones. En ese número, firman un programa de reivindicaciones en el que reclaman la disminución de la jornada de trabajo, la abolición del trabajo de menores, la libre organización y el reclamo, firmado por Cirpiano Sisa, Ferliciano Milán, Escolástico Pilco, Antonio Miñarcaja, Esteban Pilataxi, Segundo Ipo y Francisco Muñoz (“Memorándum elevado por los peones de la hacienda ‘Pul’ al presidente de la república...”. *Nuestra Tierra (Ñucanchi Allpa)*, marzo de 1935).

En esta publicación se recomienda la novela de Jorge Icaza a la vez que hace un llamado a que denuncien los abusos y robos de los gamonales: “Es por ello que hacemos un llamamiento [*sic*] a estas columnas a todo el indigenado ecuatoriano. Necesitamos

correspondencias de todos los lugares del país donde hay indios.” (“En Latifundios y Comunidades [correspondencias]”. *Ñucanchic Allpa*, 17 de marzo de 1936).

Finalmente, ¿qué sucede con la literatura? Hemos visto cómo el tema de la nación –de amplia trayectoria en el pensamiento latinoamericano– se concretó en el problema de lo popular. En este marco, el Grupo América se refiere al posicionamiento de la literatura social como nacional (*América* 1938). Un movimiento revolucionario se ha enriquecido del proceso intelectual contemporáneo y se ha proyectado a nivel continental precisamente por la condición del realismo, es decir, por la fuerza para “transvasar la realidad a una forma artística” (*América* 1938, 255). En estos años se fue configurando la idea de una literatura ecuatoriana bajo el sello de la presencia de lo popular, no como un “tema”, un “fondo” o un “contenido”, sino como la ruptura misma con una tradición elitista en la intelectualidad letrada. En este marco cobran sentido los intelectuales en el sentido gramsciano que hemos visto, pues las experiencias estéticas tienen sentido en un espacio marginal y de mediación como fueron las revistas de prensa chica partidistas.

4. Proyectos políticos y estéticos en José de la Cuadra y Pablo Palacio

En este apartado queremos conectar las experiencias sociales que encontramos en los conceptos de vanguardia y lo nacional-popular con el pensamiento de Palacio y De la Cuadra. Para ello, el análisis de la prensa chica nos sirvió como un marco en el que se amplió el debate sobre los intelectuales y la vanguardia. Las ideas que presentamos a continuación se leen en el marco de significaciones sobre la vanguardia y lo nacional, que sirven de base para comprender los proyectos de los escritores.

Antes, sintetizamos tres aspectos de la prensa chica, en la que se ya advertimos una forma específica de la estética: un acercamiento que, aunque se produce en los márgenes (con las clases populares, en publicaciones de corta circulación), apuntan a desestabilizar el centro del arte oligárquico.

- 1) Forma y contenido: en los márgenes hay una invitación de los intelectuales a interactuar de manera educativa con las clases populares y a ser una vanguardia en el contexto de crisis.
- 2) Vinculación de las publicaciones y de los intelectuales de izquierda sin eliminar la tensión entre ellas: es decir, no había intelectuales ajenos a los debates, estaban inmiscuidos en los

problemas de la época. Esa forma se articula con el contenido, con la idea de una nación como comunidad.

- 3) En los márgenes tienen la capacidad de asumir una posición que disputa los sentidos sociales de la prensa, de la oligarquía, de los círculos establecidos establecidos por los espacios de legitimación.

Como el mismo Palacio señala, cada ser humano “tiene su filosofía [...] Actúa aparentemente como libre, pero en el fondo tiene principios o creencias, religiosas, materialistas, idealistas, etc.” (2000, 204). Así, aunque la producción ensayística de Palacio y de De la Cuadra no sea tan extensa, sí podemos leer en algunos artículos y hasta en su misma literatura una posición respecto al arte, que es lo que nos ha interesado mostrar en esta disertación. De Palacio revisamos a) “Novela guillotizada”, aparecida en 1927 en la revista *Savia* 36, b) “Carta a Carlos Manuel Espinosa”, fechada el 5 de enero de 1933, c) “Sentido de la palabra *verdad*”, que apareció en la revista *Bloque* 1, el 1 de enero de 1935. De José de la Cuadra revisamos a) “¿Feísmo? ¿realismo?”, publicado en *La Revista Americana de Buenos Aires*, en octubre de 1933, b) “Gallegos Lara, el suscitador”, publicado en *Semana Gráfica* 120, en septiembre de 1933, c) “La obra sin nombre” en *Semana Gráfica* 57, en 1932.

En primer lugar, encontramos que ambos escritores se ubican en oposición a un conservadurismo en el arte y en la vida misma. Es decir, tienen una actitud de autocrítica: desde su ubicación en el campo literario cuestionan a un tipo específico de literatura. En 1933 Palacio respondía a un comentario de Joaquín Gallegos Lara a través de una misiva enviada a Carlos Manuel Espinosa. Ese mismo año, De la Cuadra publicaba en Buenos Aires un corto análisis de la literatura del realismo, respondiendo también a los comentarios negativos. En el fondo de sus comentarios, los autores relacionan la literatura con la verdad. Veamos cómo.

Por un lado, Palacio se sitúa en el mismo marco que Gallegos Lara había propuesto para interpretar a la literatura. Así, entiende que existen dos literaturas que siguen el criterio “materialístico”: 1) de lucha y de combate, y 2) expositiva (Palacio 2006). Sobre la literatura de combate, concuerda con Gallegos Lara en un realismo como manera de interpretar la vida, “que se plantea en todos los sectores de la cultura, entre ellos, el literario, por medio de la teoría marxista-leninista” (Gallegos 2006, 177).

Palacio plantea que la literatura es un fenómeno real, en tanto refleja tal como son las cosas y no el concepto romántico del autor. De acuerdo a ello, el escritor puede tener dos actitudes: la de conductor o encauzador (que sería el papel de Gallegos Lara según José de la Cuadra, quien escribe “Gallegos Lara, el suscitador”) o la de simple expositor. El escritor lojano se ubica en esta última posición, pues se piensa como un escritor que –a partir de la simple exposición– invita al asco de la verdad actual (Palacio 2006). Como señaló Gonzalo Escudero: “Pablo Palacio persigue una álgebra revolucionaria en el arte burgués de hacer cuentos: el álgebra ilógica y tremenda de construir valores ecuacionales...” (Escudero 1927, s.n.).

Este es el gesto de negatividad de Palacio: es descrédito de las realidades presentes. El escritor en su alejamiento de la realidad –pues no busca combatir– en la simple expectación, en la negación de lo que ve, expresa la verdad de tal modo que repele. Aquí vemos ese juego de alejamiento y acercamiento de la estética, en el que el sentido de ‘verdad’ es un concepto activo. Cuestionando el sentido contemplativo de la filosofía y de la literatura, plantea el paso del saber como contemplación al saber como hacer, sin que esto signifique destruir el “placer individual” (Palacio 2000, 204).

En su ensayo “Sentido de la palabra *Verdad*”, Palacio plantea que la idea de verdad es una ilusión de encontrar una realidad más alta que resuelva las contradicciones de esta realidad. Sin embargo:

No hallamos, pues, racionalmente, una verdad absoluta; hallamos simplemente muchas verdades provisionales, las actuales armas del hombre, relativamente aptas para dominar el ambiente y regular su conducta; armas que fácilmente pueden convertirse en falsas e inútiles, como podemos observar respecto de muchas verdades desaparecidas a pesar del carácter absoluto que tenían dentro de su época (Palacio 2000, 216).

Para el escritor lojano, la filosofía tradicional de la contemplación ha planteado la existencia de principios fijos e inmutables para “hacer del hombre un contemplador”, para que el ser humano repose (Palacio 2000, 217). La “gran verdad” hace que gocemos de manera inofensiva, provocando una actitud conservadora. Por ello propone que, siendo un hecho paradójico, al no existir una verdad absoluta, podremos ser libres y “vivir más humanamente,

con el grande propósito de hacer cada vez menos dolorosa nuestra propia vida” (Palacio 2000, 217).

Esta negatividad en la escritura es potencia para destruir aquella realidad que dábamos por dada y para generar una respuesta activa, positiva, en el público. La escritura de Palacio es expectante en la negación, como él le escribe a Carrión en 1926, sobre sus cuentos, que son “hechos a punta de risa” (2007a, 300). Por ejemplo, en su cuento “Sierra” la exposición del paisaje se transforma en asco de la ambigüedad entre campo y ciudad.

En De la Cuadra se expresa esta negación de otro modo, pero también propone una literatura que rompa con los esquemas desde el mismo verismo. La literatura nueva, de acuerdo al escritor guayaquileño tiene valores juveniles y, a pesar de su reconocimiento internacional ha sido tachada por aquello que la constituye: el verismo. En el artículo “¿Feísmo? ¿realismo?”, De la Cuadra apunta las diferencias entre el feísmo y el realismo. Mientras el primero se entiende en la dinámica del arte por el arte, el realismo social –que no es, como erróneamente se ha creído, un realismo zolesco– es una manera, una modalidad de mostrar la realidad. Así: “Sólo un dañoso afán de subestimación inducirá a calificarla de zolesca, así como sólo quien propugne los postulados del arte por el arte, encubierta o declaradamente roturarla de feísta” (Cuadra 2006, 181).

Esto no implica que haya una relación mecánica entre la realidad y la literatura, como una suerte de estetización de la política. Por el contrario, la joven literatura ecuatoriana, en tanto veraz, es “tendenciosa” y, por ello, tiene la potencialidad de ser revolucionaria (Cuadra 2006). No es una exposición imparcial o romántica de la realidad; por el contrario, el artista, como veíamos en Gramsci, trabaja el material: escoge, traduce y la “empuja a servir propósitos en cuanto busca con eso delatar las injusticias de la organización que rige nuestra vida social” (Cuadra 2006, 181). Este es un firme propósito crítico y vanguardista de la literatura. El arte debe suscitar, como lo apunta respecto a una obra de Alfredo Palacios: “Consigue suscitar en quien la contempla [obra de Alfredo Palacios] una alta emoción estética. Se la aprecia intento logrado, motivo completo” (Cuadra 1932, 16).

Por otro lado, Palacio y De la Cuadra problematizan la literatura nacional popular cuando 1) su interés por la nación –como hemos demostrado– no es tangencial y 2) cuando conectan, comprenden y critican al pueblo; es decir, alejados de una posición romántica respecto a las

clases populares –como si fueran parte consustancial del paisaje–, más bien son retratos humanos, vivos, críticos, que incomodan, que guillotinan a la novela y profundizan la mirada en las “reacciones interiores” (Palacio 2000, 116). De ahí la crítica de José de la Cuadra a un tipo de literatura que no había logrado conectar con el cholo ecuatoriano: “El campo cholo no había sido traído aún a una literatura seria. Sus personajes solo desflecaron gestos risibles en cierta literatura humorística, que exprimió sus posibilidades clownescas de gentes analfabetas, por el socorrido sistema del contraste” (Cuadra 2011, 17). Esta crítica es similar a la que señaló Carrión en 1930 sobre cierta literatura indigenista, como vimos en el capítulo anterior.

Su literatura es nacional popular precisamente porque es hecha desde la verdad, desde la expectación negativa y tendenciosa, que es contingente y permite una dialéctica de alejamiento y acercamiento. Así, la literatura se convierte en un arma, cuando tiene la capacidad de profundizar en las reacciones interiores, y cuando es capacidad de ser revolucionaria, emancipatoria, como estética del alejamiento y el acercamiento.

Sobre Demetrio Aguilera Malta, decía De la Cuadra: “Sabe que su literatura tiene un objetivo, debe tenerlo. Sabe que hace literatura no por hacerla. Ahora se considera poseedor de un arma. Arma poderosa y ágil. El triunfo dependerá, en usándola, de cómo se la use” (Cuadra 2011, 20-21). Esa arma, en un contexto como el que hemos señalado arriba, de conflictividad social, entonces, tenía un horizonte claro de emancipación. Palacio miraba ese horizonte lejano en 1931, cuando escribió a Carrión que se alejaría de la profesión política: “¿Para qué toda esa comedia? Aquí los pobres, ¡los pobres pobres!, les llaman a los socialistas ladrones. Entonces, ¿qué tenemos que ver nosotros con eso?” (Palacio en Carrión 2007a, 315). Sin embargo, como sabemos, luego se dedicó al trabajo socialista en el semanario *Cartel*.

A Palacio y De la Cuadra les une no sólo el mapa intelectual de la época que hemos visto, sino también un nudo problemático en el que distinguimos una actitud vanguardista. Se trata de una propuesta en la que la experiencia estética de la literatura se dirige hacia lo práctico. En esa experiencia buscan generar reacciones en el público (un público más amplio, como hemos visto), evidenciando una noción de arte que rechaza la contemplación pasiva y conservadora. En sus textos hay una actitud tendenciosa, como lo señalaba De la Cuadra, de provocación, de invitación al descrédito, como lo planteaba Palacio. Esta intención se revela en su obra como una protesta y una autocrítica al arte. No es gratuito que ambos autores

hayan dominado el género del cuento, como ya lo señalaron en su tiempo sus coetáneos,⁵⁴ o que hayan colaborado en revistas de difusión dirigidas al público en general.

Así, entre Palacio y De la Cuadra hay una unidad dialéctica de forma y contenido en sus textos: su obra asume la tensión cuando el cambio de contenido –que busca mostrar la realidad para generar una reacción en la sensibilidad– es ya un cambio en la forma. Como decía Gramsci: “cuando se ha logrado la ‘forma’ satisfactoria, el contenido también ha cambiado” (2009, 86). Los escritores incursionan en el ámbito de las publicaciones destinadas a un público en general⁵⁵ y, en ese ejercicio, hay un cambio en el contenido.

Como hemos visto en el segundo capítulo, en José de la Cuadra se ha resaltado un cambio en los contenidos, después de leer su obra como una serie de argumentos que transmiten un mensaje. Se ha visto en De la Cuadra una escritura que, basada en lo concreto –en las realidades sociales–, relata una denuncia. Apenas Corral, en un reciente estudio, anotó que el escritor necesita de lo concreto, pero también de una manera de emitir ese mensaje (Cf. Corral 2003). Es precisamente en dicho juego –que aunque puede analizarse por separado, es una sola cosa– que la literatura del escritor es una propuesta vanguardista: en la forma misma de su literatura está la denuncia a la sociedad y al arte. “Olor de cacao”, por ejemplo, no es un simple reflejo del campo costeño, es la composición de un breve retrato de empatía que, de manera sencilla, nos muestra personas, no personajes estáticos. Este cuento junto a “¿Feísmo? ¿Realismo?” y sus artículos sobre escritores ecuatorianos componen una obra invita a la autocrítica de la sociedad y de los principios del arte.

Por otra parte, se ha tendido a resaltar el estilo irónico, humorista de Palacio, así como su distancia de las realidades sociales populares en sus cuentos (L. Valencia 2000). Sin embargo, en este relato que no reconoce la unidad de forma y contenido (Gramsci 2009), olvida que la apuesta de Palacio es precisamente cambiar el modo de relatar la realidad con el propósito de provocar “asco”. Este objetivo se plasma, como hemos visto, en “Sierra” que juega con un retrato paisajístico para mostrar también esos lodos suburbanos. Sus cuentos y ensayos

⁵⁴ Por ejemplo la referencia en *Base*: “El señor Viteri (Atanacio) refiérese a muchos escritores ecuatorianos de cuentos, varios de los cuales no han publicado todavía un libro. Considera que tres de ellos han dominado definitivamente la técnica de la novela corta: Pablo Palacio, José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara” (*Base* 1936, 1: 43-44). Corral rescata esta cercanía eso en una crítica reciente: “... por cierto que él [Humberto Salvador], Palacio y De la Cuadra aportan muchísimo más de lo que se cree a las catarsis que necesitaba la cuentística ecuatoriana” (Corral 2003, xvii).

⁵⁵ Ya lo dijo Gramsci: “existe una diferencia de estilo entre los escritos dedicados al público y los otros, por ejemplo entre las cartas y las obras literarias”. En esta investigación hemos visto esas diferencias.

muestran cómo en los años veinte y treinta se propuso una nueva experiencia estética, basada en la provocación, en la experiencia hacia lo práctico, en la palabra como movimiento (Ball 2005).

5. Conclusión: disputas sobre la literatura nacional popular

Lo que interesa del estudio sociológico de la literatura es determinar la actitud de una época, es decir, los intereses intelectuales y morales que dominaron en las actividades de la época –o el campo intelectual y artístico según Bourdieu– y que les imprimieron cierta dirección (Gramsci 2009). En este trabajo, ampliamos la búsqueda de los signos de la época a la prensa chica y la articulamos a las discusiones de las revistas culturales y artísticas. En las publicaciones políticas de la prensa chica encontramos dos claras direcciones: lecturas dirigidas a las clases populares y lecturas que transmiten la voz popular. Asimismo, en ellas se debatía sobre el rumbo del país y el imperativo de construir una nueva comunidad basada en la justicia social, especialmente hacia las clases populares –con un particular interés en la situación de los indios y los campesinos.

En la prensa partidista y las revistas culturales se puede ver: 1) cómo se articulan la producción literaria y su recepción –las respuestas que genera– en una serie de problemáticas sobre el arte y el papel del intelectual, y 2) el impacto de lo popular en el giro estético de aquella época. Ambos aspectos forman parte del mismo problema: la voz popular se comienza a permear en la literatura y en los debates de la época.

Hemos planteado a lo largo de este trabajo tres premisas que guían la investigación documental sobre revistas y prensa partidista de la época. 1) En primer lugar, la idea de que el arte y la política no constituyen dos esferas absolutamente autónomas una de la otra, sino que ambas se encuentran en el ámbito de la sensibilidad. La dinámica del arte en tanto alejamiento y acercamiento permite pensar en los debates y en la recepción en la sociedad. 2) En segundo lugar, la idea de una vanguardia enraizada en la segunda mitad de la década del veinte y en los años treinta, en la que se manifiestan las tensiones entre cosmopolitismo y nacionalismo, tradición y novedad, estética y política. 3) Finalmente, la idea de que ante crisis política y económica del Ecuador en la época, los intelectuales jugaron un rol activo en la conformación de espacios para el debate y en la politización de las clases populares.

Pablo Palacio y José de la Cuadra fueron intelectuales orgánicos en un giro estético en el que lo popular jugó un rol central. Separados por la crítica posterior en cuanto a las temáticas de sus producciones literarias, en 1936 fueron incluidos en la misma lista de escritores ecuatorianos (“Escritores y poetas ecuatorianos se dirigen hacia temas sociales”) que han dominado la novela corta junto a otros como Joaquín Gallegos Lara, Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Humberto Salvador y Enrique Gil Gilbert (*Base* 1936, 1: 43). Palacio con *Un hombre muerto a puntapiés* y De la Cuadra con *El amor que dormía*, *Repisas*, *Horno*, *La vuelta de la locura* y con *Los Sangurimas* entraban en el espectro de los autores que “acogen la causa social” (*Base* 1936, 1: 43-44).⁵⁶ Su cercanía también se evidencia en el número 92 de la revista *Nariz del Diablo*, en 1933, como hemos señalado en la introducción.

Para presentar el panorama completo de la relación entre Palacio y De la Cuadra como intelectuales de izquierda que pugnaban por un proyecto de literatura nacional-popular, podríamos hacer una síntesis de lo encontrado. En primer lugar, hallamos tres características importantes sobre el campo literario de la época: 1) la configuración de redes de intelectuales y publicaciones, al interior del país entre Quito-Guayaquil-Loja-Cuenca-Riobamba, y también se encontraron vínculos con revistas y actores latinoamericanos; 2) los intelectuales de la matriz de izquierdas eran activos miembros de organizaciones sociales y partidos políticos, en los cuales también se obtenía el reconocimiento de sus pares; 3) en las publicaciones también hallaban reconocimiento los intelectuales, lo cual no significó que todos se volcaran a los grandes diarios, sino que empezaron a agruparse alrededor de pequeñas revistas y diarios, elementos que dieron apertura del campo al público.

La crítica a la sociedad burguesa era clave en el debate del arte y la política, y ahí radica el sentido de la estética de la vanguardia enraizada. Si la vanguardia apunta a otra concepción de arte, en la que se disuelva su carácter elitista y totalitario –por las razones que hemos mencionado y que ya han señalado varios críticos, tales como el cambio del lenguaje, el abandono de la lógica naturalista–, entonces, “la opción por el arte es una opción por una política” (Noemi 2013, s.n.). Más aún, la opción por el arte es una opción política.

⁵⁶ En la lista son considerados menores, pero parte de la misma filosofía, Ángel F. Rojas, Alejandro Carrión, Raúl Andrade, Alfonso Aguirre, Francisco Borja, Marianela Martínez y Nicolás Kingman. En poesía también se había difundido una estética relacionada con cuestiones sociales, por ello, incluyen a Rafael Coronel, Aurora Estrada y Ayala, Pedro Jorge Vera y “hasta el joven autor más cosmopolita, el paradójico [sic] e individualista Jorge Carrera Andrade” (*Base* 1936, 1: 43-44).

También hemos encontrado que en el espacio de la escritura se disputaron sentidos sobre el rol de los intelectuales, la vanguardia y su papel en la configuración de una nueva sociedad. Pero no sólo eso, la escritura por sí misma fue un espacio por el cual luchar, del cual apropiarse para la transformación moral e intelectual de la sociedad. Los grupos populares no fueron caracterizaciones estáticas para una narrativa naturalista o burlesca. Por el contrario, se convirtieron en personajes activos que atravesaron la escritura estética y la política. En diferentes formas de expresión, estos grupos adquirieron otro sentido para los intelectuales: se convirtieron en agentes activos para la transformación social.

Los intelectuales –entre ellos, artistas, profesores, políticos– debían pensar en las consecuencias de la crisis mundial y del Estado liberal, así como en las consecuencias de la Juliana, pero, especialmente, debían considerar las implicaciones de este contexto en la formación de un discurso nacional y popular (Coronel 2012). En este marco, además, se puso en cuestión el accionar del Partido Socialista, especialmente con la entrada del campesinado indígena en la política, y se mira con cautela el retorno de la derecha con la guerra civil de 1932.

Lo cierto es que los intelectuales jugaron un papel importante de mediación debido a que la escritura era un espacio por el cual las clases populares pugnaban frente a las voces de las élites oligárquicas hegemónicas y también porque había un sentido de pedagogía en el que las clases populares no siempre eran sus pares. Se manifiesta una voz popular, mediada por los intelectuales, pero que se enraíza y cada vez se permea más en el espacio público, en la escritura, en la estética.

El sentido de preguntarse por la literatura nacional popular en este trabajo ha implicado pensar que el problema artístico no radica en el momento histórico social como tal, pues, como señala Gramsci, tanto un artista como un pintor de brocha podrían expresar dicho momento. Siendo la historia rica en contradicciones y paradojas, hemos pensado la literatura en el marco de la lucha por una nueva cultura, por una nueva sociedad. Como señaló Mariátegui: “Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario” (2002b, 504).

Los historiadores todavía disputan el sentido de los acontecimientos del siglo XX. Lo cierto es que muchos coinciden en señalar el fracaso de un proyecto nacional popular en la década

del 40. Ello debe ser, de hecho, una motivación para rescatar las riquezas de esa profunda conexión entre la estética literaria y la actividad política. Como señala Cadahia, “probablemente la experiencia del fracaso de la vanguardia haya consistido en suprimir la experiencia de los márgenes para asumir un rol mesiánico de redención y clausura de los tiempos” (Cadahia 2011, 177). La historiografía ecuatoriana y los estudios literarios han olvidado la riqueza del pensamiento intelectual escondido en las producciones de prensa chica y revistas culturales que, operando desde los márgenes del campo literario y vinculados a sujetos políticos que buscaban visibilización en el espacio público, contienen un proyecto estético y político que apostaba por una transformación política y cultural. En este marco, el trabajo estético de autores como Palacio y De la Cuadra corresponde también al ámbito de la hegemonía, de la búsqueda por un nuevo sentido común político.

Conclusiones

José de la Cuadra y Pablo Palacio fueron escritores de vanguardia que problematizaron la literatura nacional. En ese ejercicio, fueron capaces de poner en crisis un modelo anterior de arte, pues el campo literario y artístico era propicio: se avizoraba una novedad en el arte como revolución de los sentidos y, además, lo nacional como comunidad en la que se incluía lo popular era un proyecto de los intelectuales de izquierda. Esta idea es el resultado de un giro en el pensamiento crítico, que cuestiona la lectura dicotómica generalizada. A partir de una exploración desde los márgenes del campo (en un recorrido por las publicaciones de difusión general de la época) vemos que, lejos del relato antinómico, existía una unidad de problemáticas formales y de contenido en ambos autores.

Recapitulando, en esta investigación propusimos investigar cómo Palacio y De la Cuadra problematizaron una literatura nacional-popular. Partimos de la idea de que los escritores compartían –junto a otros latinoamericanos– una serie de preocupaciones que daban forma a un proyecto de vanguardia, en el que era fundamental provocar una respuesta en el público. Llegamos a comprender que había una serie de elementos que se reunían en torno al concepto vanguardia, pero, ante todo, el sentido de novedad frente a un arte oligárquico y caduco. Esta idea iba acompañada de un arraigamiento en la realidad social y de una idea de nación como comunidad en la que las clases populares eran actores centrales. En este panorama, los escritores ecuatorianos también formularon una idea de literatura como provocación en una dinámica de distanciamiento estético y acercamiento práctico.

Así, en el primer capítulo formulamos de manera teórica por qué la lectura dicotómica no funciona para entender la literatura ecuatoriana de la época y, a la vez, propusimos un marco de comprensión para acercarnos al objeto. La literatura puede ser entendida como una forma de mediación social en la que hay un juego dialéctico entre acercamiento y alejamiento de la obra, entre texto y el contexto, entre la producción y las experiencias de recepción, entre la forma y el contenido de la obra. Con este planteamiento teórico y metodológico (con base en el pensamiento de Bourdieu, Benjamin, Gramsci, Martín-Barbero) buscábamos plantear las bases para el estudio de la literatura ecuatoriana desde un camino riguroso que evite las polaridades, las antinomias que estancan al pensamiento.

En esta línea de pensamiento fue posible comprender la dinámica de distanciamiento y acercamiento como eje de los proyectos vanguardistas. Para entender la literatura de las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, planteamos abordarlas en la relación entre proyecto europeo y latinoamericano, entendiendo que en estos países había ciertas condiciones para una propuesta original: un enraizamiento paradójico en la tradición como impulso revolucionario (Bürger, Ball, Schwartz, Bosi, Mariátegui).

En el segundo capítulo, recorrimos determinadas fases de la crítica literaria. Repasamos cómo se fue configurando la idea de un grupo de autores que estaban en el polo vanguardista de la producción literaria, mientras otros escritores configuraban el otro extremo del panorama literario como realismo social. Esta lectura parte de una idea que separa forma y contenido de la obra, asumiendo a la literatura política como una literatura de contenido, cuando, como lo muestra Benjamin, el arte tiene la potencia de generar experiencias, pues tiene una dinámica de distanciamiento y acercamiento.

Finalmente, en el último capítulo expusimos a detalle las respuestas a la pregunta de investigación. Para ello, primero marcamos el escenario en el que hizo sentido el proyecto de vanguardia enraizada: la relación de los intelectuales con las clases populares en los márgenes del campo artístico e intelectual, en las publicaciones de prensa chica y la nación cercana al campo cultural y a la praxis política. En este contexto se entendía la propuesta de una literatura que invitaba al asco de la realidad nacional, que concebía a la palabra como un arma.

A continuación ampliamos estos hallazgos, las implicaciones teóricas y las recomendaciones de siguientes estudios:

- 1) En la investigación hemos encontrado cómo los intelectuales de los años veinte y treinta construyeron un tipo de sensibilidad que fue determinante en la producción artística y política de José de la Cuadra y Pablo Palacio. Este tipo de sensibilidad es el que hemos denominado vanguardia enraizada, en la que se manifestaba un interés por lo nuevo, lo moderno, por decapitar el pasado, así como se aclamaba con vehemencia la fuerza de la producción de la juventud, pero no como negación de lo propio, sino como revolución de las formas estéticas.

Al revisar varios documentos sobre la época, ¿qué nos han dicho de esa nueva sensibilidad? Desde los debates encontrados se manifiesta una tensión entre lo nuevo y lo revolucionario, que, a veces eran compatibles y otras se ponían en escena como valores diferentes. Sin embargo, lo interesante de estos valores era que se conjugaban para hablar de un nuevo arte en relación con una nueva sociedad; es decir, arte y vida no eran concebidos como espacios distintos. Los valores expresaban un interés por configurar un proyecto nacional, en el que ni siquiera el arte sea un privilegio para las clases altas.

Hay también un intento pedagógico en el que se buscaba educar en la sensibilidad y en la organización política, como se ha visto en las revistas artísticas y en la prensa chica.¹ Este ejercicio era fundamental en una relación entre intelectuales y las bases de las organizaciones sociales y políticas. Había una suerte de pedagogía vanguardista que debe ser investigada a profundidad en otros estudios, pues puede ser una característica fundamental de las literaturas latinoamericanas de la época. Si bien ahora hay una idea peyorativa de la pedagogía (como si fuera una práctica de dominación o elitismo), nos parece que hay en ella –al menos en el trabajo de los proyectos vanguardistas– una dimensión emancipatoria.

Se abrió el espacio para la voz popular, en el que manifestaban sus preocupaciones, en un claro ejercicio de ciudadanía, de apropiación de la escritura y del espacio público. La mediación de los intelectuales de la izquierda no nos deja ver propiamente dicha la voz popular; sin embargo, dadas las condiciones de educación de la época, la “traducción” que realizan nos da resultados parciales sobre los intereses de las clases populares. Finalmente, este vínculo de ida y vuelta en contacto con las clases populares y sus preocupaciones nos lleva a comprender a las obras artísticas de los escritores sólo en conjunto con sus proyectos políticos.

2) La voz popular no fue un accesorio para la literatura de Palacio y De la Cuadra; es decir, no constituyeron un artificio para generar una respuesta de sorpresa o disgusto en el espectador, sino que al convertirse en sujetos políticos en la escena pública, lo hicieron también en el plano artístico. La estructura del sentimiento de la época estuvo marcada por la apropiación del espacio público por parte de las clases populares, por su organización y vinculación con procesos políticos específicos. En ellos, encontraron el apoyo de los intelectuales de izquierda

¹ Lecturas para proletarios y lecturas desde las clases populares, como hemos visto en el capítulo 3.

de la época. En este sentido, el papel de los intelectuales fue fundamental para la construcción de una literatura nacional-popular.

3) Esta tesis es una respuesta a las críticas que hemos señalado en el capítulo 2, en las que la literatura del realismo social habría constituido un esfuerzo elitista por apropiarse de los problemas sociales. Por ejemplo, Tinajero, entre ellos, afirmó que los escritores del treinta, si bien constituyeron el germen de una cultura nacional popular no produjeron una literatura del pueblo ni para el pueblo, sino sobre el pueblo (1990, 209). Sin embargo, como hemos visto en el capítulo 3, tras un análisis de las revistas artísticas y la prensa chica, el cambio en la sensibilidad que se gestó no pudo haber sido un ejercicio sólo desde arriba –entiéndase la intelectualidad de manera metafórica–.

El tipo de intelectuales que hemos revisado se afilia a la izquierda, está vinculado a alguna organización política o social, interesado en una “sociedad nueva”, en la “revolución”, en la organización y formación de un frente único. En este tipo entran una heterogénea variedad de narradores, poetas, pintores, periodistas, maestros que articulan su relación con las bases a su proyecto estético, pedagógico o laboral. De la Cuadra y Palacio, entran en la más clásica definición de los intelectuales de Gramsci (1967), como actores pilares en la formación de un bloque intelectual-moral. Ambos se encontraron en una encrucijada en la que se debatía y se luchaba por la constitución de una nación más amplia –que ya no sea sólo de los propietarios terratenientes o de la burguesía agroexportadora– y una estética, del mismo modo, más democrática y que suponga una crisis del canon literario anterior.

4) El análisis de las revistas y de la prensa chica arrojó resultados interesantes para alertar sobre la falsedad de la dicotomía entre vanguardia y realismo social como polos opuestos. Pensando desde una articulación entre forma y contenido de la obra, y no como partes disgregables, las obras de Palacio y De la Cuadra deben ser comprendidas en el marco de la configuración de esa estética –‘nueva’, pero siempre jugando-disputando con la sensibilidad que le precedió. El contenido no puede ser pensado de manera abstracta separado de la forma ni viceversa (Gramsci 2009).

Así, el “contenido social” ya fue una forma por sí misma, pues implicaba darle voz a otro tipo de personajes, conllevaba pensar en un tipo de escritura en el que fuera posible expresar el

sentimiento² de un grupo humano. El estilo narrativo, ¿qué es por sí solo? Según Mariátegui (2012),³ quien sintetiza las pugnas estéticas del momento, en el arte nuevo de la época la forma constituía el fin último del arte; sin embargo, esa forma ya expresaba un mensaje claro frente al arte. Esa misma forma ya constituía una postura, una actitud y una apuesta sobre el arte y la vida misma. Por ello, el corte entre una vanguardia de Palacio –como si sólo hubiese sido un cambio de estilo– y un realismo social en la obra de José de la Cuadra –como otro rumbo en las temáticas– resulta obsoleto, pues el ímpetu de la vanguardia enraizada fue un cambio en la estructura de la sensibilidad, lo que implicó un estilo que, a su vez, determinó un mensaje específico o, desde el otro lado, la orientación social se constituyó en un estilo. Entonces, resulta más apropiado releer las obras de Palacio y De la Cuadra desde el panorama nacional-popular que configuró este tipo de sensibilidad de la vanguardia enraizada.

5) En un ejercicio crítico-analítico sobre los juicios literarios, hemos señalado diferentes lecturas sobre la literatura de la época, a los cuales hemos reunido, *grosso modo*, en la idea de “relato dicotómico”. Por ello, hemos propuesto que hay que volver a pensar la literatura de los años veinte y treinta desde lo nacional-popular. Como apuntaba Gramsci (2009), la literatura no crea literatura, ella es el resultado de una serie de relaciones sociales; por lo tanto, para comprenderla, es necesario abandonar su historia lineal, y pensar en las conflictividades y los debates que inundaban la escena social. En este caso, la literatura de vanguardia de los veinte y treinta fue el resultado de: a) la formación de redes de intelectuales de izquierda heterogéneas que dialogaron en diferentes espacios, entre ellos, las revistas artísticas y culturales y la prensa chica, en los que se ponían a discutir ideas políticas y formaban “temperamentos artísticos” o una cierta “actitud” (Gramsci 2009);⁴ de b) la relación orgánica de los intelectuales con las bases, es decir, el intento por conectar con el sentimiento popular, comprenderlo y trabajarlo, y de c) la respuesta de las clases populares que, en relación con las organizaciones y los intelectuales, buscaban una formación política.

6) Para abordar de otra manera el problema de la dicotomía entre vanguardia y realismo social, tomamos el camino de la sociología de la literatura, que nos permite comprender al

² Léase en términos de Gramsci, como hemos señalado en el primer capítulo.

³ “Dentro del concepto vigente del arte, la forma es la expresión del contenido. Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte” (Mariátegui 2012, 97-98).

⁴ Otra expresión de Gramsci para referirse al ámbito de la sensibilidad y al papel que juega en la configuración de sentido común.

arte como un fenómeno social e histórico, en el que se pone en juego la dimensión de la sensibilidad y que configura a su vez una serie de reglas de reconocimiento simbólico. Así, el contexto económico y político no es una causa directa ni mecánica de los fenómenos literarios, pero ciertamente son importantes para definir el curso de las preocupaciones políticas y de las actitudes estéticas (Bourdieu 2002).

En este sentido, hemos visto cómo la crisis económica y política del país dieron cierto rumbo a las discusiones políticas y estéticas: de ahí el sentido de crisis y revolución. Sin embargo, esto sucedió luego de que el campo literario refractó dichos acontecimientos y los convirtió en problemas. Así, los problemas planteados en las revistas culturales y en la prensa chica fueron producto de las condiciones del campo literario que mencionamos en el último capítulo: la fuerza de la matriz de izquierdas en las publicaciones, la conformación de organizaciones de escritores y artistas, su participación en universidades y la relación que tuvieron con ciertos grupos sociales y políticos. De hecho, la vinculación de los intelectuales de izquierda –en su heterogeneidad– a organizaciones políticas, su formación y la configuración de redes fueron factores que determinaron su interés por la construcción de una nación popular. También, el análisis sociológico plantea un acercamiento desde el campo literario, pero no como un espacio cerrado, sino avizorando los canales por medio de los cuales intercambian, dialogan con el público, en el que no existe sólo una recepción, sino un camino de doble sentido para las ideas.

7) El campo literario, al ser un espacio social de disputas por el reconocimiento simbólico, no está exento de intereses. Tal es el caso de la crítica literaria que hemos puesto en cuestión: la idea de un fenómeno vanguardista casi esporádico y de un realismo social que fue por otro camino conlleva varias lecturas sobre el sentido del arte. Es necesario ubicar los motivos de ciertas tendencias en la crítica. En este caso, hemos encontrado una visión sobre la obra de arte que disocia forma de contenido y una lectura cosmopolita de la autonomía del arte, que no se interroga por la especificidad de los fenómenos estéticos y políticos del país.

A partir de los resultados expuestos se puede pensar de diferente manera al campo literario ecuatoriano. Ya no polarizado entre dos posturas, sino leerlo desde los problemas que se ponían a debate en diferentes espacios, como hemos propuesto aquí. Esto implica, además, pensar en la conformación del campo más allá de las lógicas económicas. Más bien, en la lógica de la profesionalización y en la conformación de círculos de debate se puede observar

la construcción de un capital simbólico, de la mano de la creación de ciertas reglas y de la *illusio*.

8) Este trabajo ha planteado otra lectura para la literatura de la época en la que lo político no es opuesto a lo artístico: la sensibilidad juega un papel fundamental en la praxis social, en la posibilidad de construir sentido común. Esta propuesta implica, en el fondo, una pregunta sobre las posibles conexiones entre arte y emancipación, tema que no ha sido abordado en esta investigación directamente, pero que debe quedar sentado para futuras investigaciones.

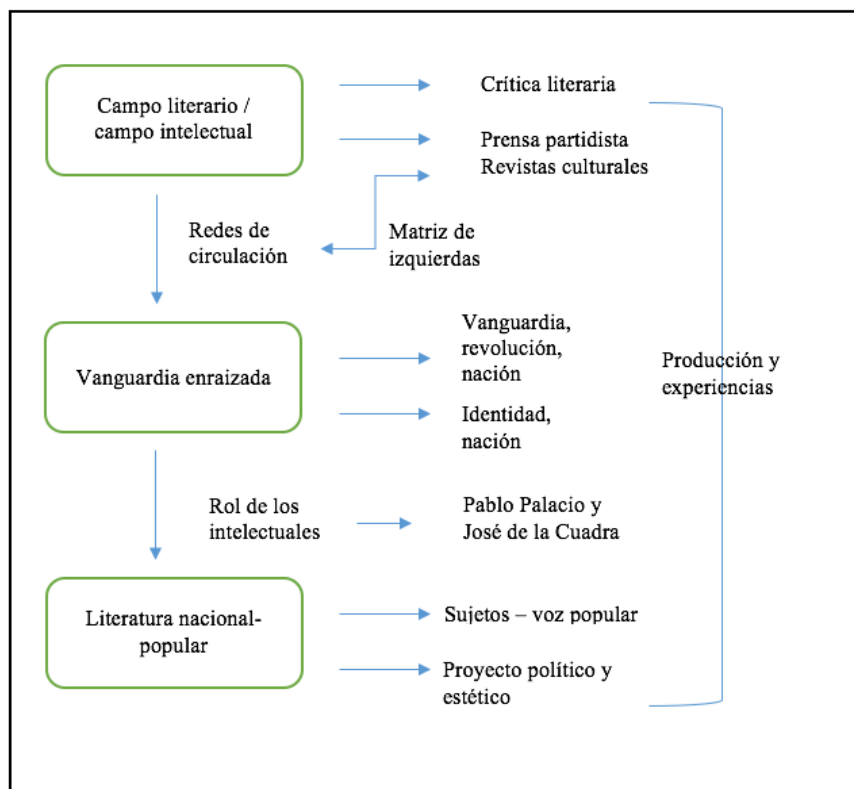
Lo que sí se ha explorado ampliamente es la conexión entre la estética y la reacción ante el poder: el cambio en la estructura del sentimiento, en el temperamento artístico, en la actitud –siguiendo a Gramsci–. Este enfoque de la literatura nacional popular nos ha permitido comprender la batalla cultural por la transformación social, que no es inofensiva, pues supone que los intereses intelectuales y morales del pueblo pueden ponerse en contra del sistema dominante. Hemos concluido que Palacio y De la Cuadra fueron partícipes de ese entusiasmo sensible hacia lo popular, que puso en crisis las instituciones oligárquicas del arte, la noción de las bellas artes, y, a la par, cuestionó duramente la dominación burguesa basada en relaciones de explotación.

9) Los conceptos expuestos en el primer capítulo se ponen en relación en el trabajo de tal manera que se constituyen en el hilo conductor del trabajo (ilustración 1.1.). Campo literario, vanguardia enraizada y literatura nacional-popular nos permitieron formular otro tipo de pregunta sobre la literatura de Pablo Palacio y José de la Cuadra y, por eso, otra lectura al fenómeno literario de los años veinte y treinta. Así, en primer lugar resultó fundamental la noción de campo literario para darle un espacio a las relaciones, redes, instituciones y actores, entre ellos, no sólo a las revistas culturales, sino también a la prensa chica partidista. Asimismo, nos permitió poner en duda el alcance de las afirmaciones de la crítica literaria, pues es posible reconocer los problemas e intereses que atraviesan a cada interpretación.

Por otra parte, el concepto de vanguardia enraizada nos permitió encaminar los debates encontrados sobre el sentido de la vanguardia y de la nación. La idea de un fenómeno latinoamericano en el que la conflictividad por la definición de sentidos era fundamental, nos permitió considerar articular esas ideas sin encerrarlas en algún polo del debate. Finalmente, la idea de literatura nacional-popular dio paso a la relación entre los intelectuales y los sujetos

políticos populares, y nos permitió comprender la manera cómo la reconfiguración de la idea de nación también afectó el proyecto estético de la época.

Ilustración 4.1. Alcances teórico metodológicos de la investigación



Fuente: Síntesis analítica de los resultados de la investigación

10) Para finalizar, en el fondo de esta disertación vemos cuán importante es la lucha por los sentidos y qué papel juega ahí el arte, no como una subsunción de sus lógicas a la política; al contrario, en tanto estética, el arte y la literatura son formas que en sí mismas tienen la potencialidad de remover los sentidos, de generar crítica en el público. Esta lucha es nacional, originalmente latinoamericana y universal. En 1932, escribía Alfonso Reyes lo siguiente:

La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso ‘universal’ nunca se confunde con ‘descastado’. A esta universalidad enraizada se dirige vigorosamente la literatura latinoamericana de hoy (Reyes en Xirau 1972, 203).

En efecto, hoy más que nunca, es necesaria una revitalización del pensamiento latinoamericano, no como repliegue identitario, sino como comprensión de sus

especificidades, su diálogo con otras corrientes y en la lenta, pero sutilmente, afirmación del sentido común. Hay que apostar porque la lucha por la emancipación también se dé en el plano de los sentidos, particularmente en ese ámbito. Ahora también nos enfrentamos, de alguna manera, a un mundo en el que nos llegan impresiones que no somos capaces de trabajar, que las asumimos inconscientemente. El trabajo estético tiene adelante una misión, un lugar en la sociedad –ese que parecía perdido en el siglo XIX–, que es la práctica de una imaginación libre, que no genere pasividad, sino un auténtico trabajo de la sensibilidad. Como decía Ball, necesitamos un arte vivo para sortear las impresiones, una literatura del descrédito, como escribía Palacio y, según De la Cuadra, tendenciosa:

Las

diez varas de su cuerpo se sacudieron con
violencia, y la mirada de sus ojos
sanguinolentos se fijó en el vacío :

Guásinton, señor feudal de las
aguas montubias, era ya para siempre

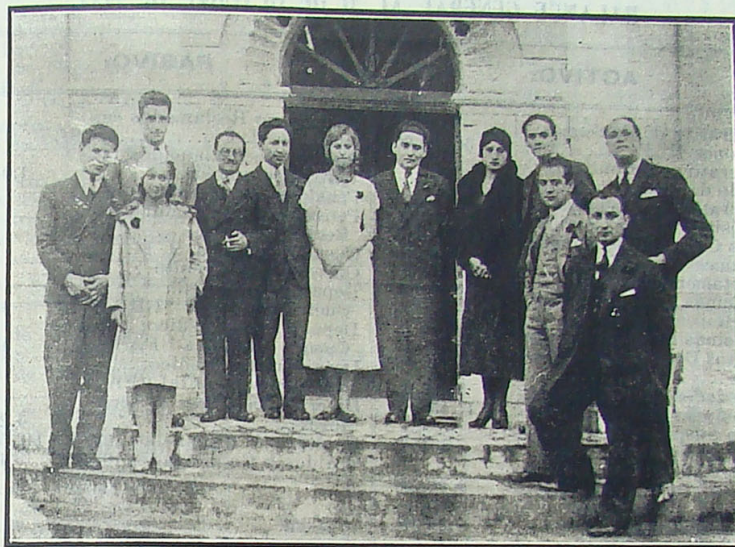
inven-
cible..... (Cuadra 1938, 15)

Anexos

Anexo 1

Fotografía: "Agasajo al literato José De la Cuadra". 1933. *Nariz del Diablo* 92: 53.

AGASAJO AL LITERATO JOSE DE LA CUADRA



De izquierda a derecha: Alfonso Cuesta y Cuesta, niña Judith Palacios, Doctor Pablo Palacio, Luis F. Torres, Alfredo Martínez, señorita Carmen Palacios, Doctor José de la Cuadra, señorita Zoila E. López (Madreselva), Antonio Montalvo, César Carrera Andrade, Augusto Arias y Víctor Mideros.

Algunos elementos jóvenes de los círculos literarios y artísticos de esta localidad ofrecieron un almuerzo al señor doctor José de la Cuadra, en símbolo de compañerismo y simpatía. La foto reproduce una parte de los concurrentes a tal agasajo.

El doctor José de la Cuadra es exponente de valor de las letras ecuatorianas. Figura en el grupo de novelistas y cuentistas guayaquileños entre los cuales se puede citar—los menores en edad—a Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Pareja y Diez Canseco, etc. De la Cuadra pertenece a la brillante generación porteña que hizo sus primeras armas en la Revista Juventud Estudiosa. (posteriormente Ariel), contemporánea de "La Idea" de Quito. En esas páginas escribió sus primeros artículos y poemas. Ha dado al público dos libros de cuentos REPISAS y HORNO, recibidos con elogio por la prensa nacional y extranjera. Tiene especiales dotes para la narración novelística y un estilo depurado, nuevo, ameno. Es colaborador de diarios y revistas de gran parte de países del Continente y actualmente forma en "Semana Gráfica" una galería de semblanzas de escritores y artistas de las últimas generaciones del país, las cuales se distinguen por la penetración honda, la viveza de la forma y el dato revelador.

Lista de referencias

- Altamirano, Carlos. 2002. "Legisladores, ideólogos y expertos en América Latina". En *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Acanda, Jorge Luis. 2015. *¿Por qué leer a Gramsci?* Quito: Serie Diálogos.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Adoum, Jorge Enrique. 1972. "El realismo de la otra realidad". En *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, 204-216. México, D.F.: Siglo XXI.
- Almeida, José. 1990. "Luchas campesinas del siglo XX (primera parte)". En *Nueva Historia del Ecuador. Volumen 10: Época Republicana IV, El Ecuador entre los veinte y los sesenta*, editado por Enrique Ayala Mora y coordinado por Jaime Durán Barba, 163-186. Quito: Corporación Editora Nacional; Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Ball, Hugo. 2005. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Itaca.
- 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.
- 2006. "Sobre el concepto de historia". En *Obras*, I, 2. Madrid: Abada.
- Binns, Niall. 2011. "La Guerra Civil española en la literatura ecuatoriana. Crisis y culminación de las vanguardias". En *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, editado por Manuel Fuentes y Paco Tovar, 63-70. Tarragona: Publicaciones URV.
- Bellolio, Antonio. 1934. "Folklorismo-Pictórico-Ecuatoriano". *Nervio* 3 (septiembre): 154-156.
- Borges, Jorge Luis. 1957. "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*, 151-162. Buenos Aires: Emecé.
- Bosi, Alfredo. 2002. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz, 19-31. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "Campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Revista Criterios*, 25: 20-42.
- 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. <https://goo.gl/uk8DuR>
- Buck-Morss, Susan. 1981. *Origen de la dialéctica negativa*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

- Burawoy, Michael. 2008. "Durable domination: Gramsci meets Bourdieu". En *Unpublished seminar paper*, 1-34. Madison: University of Wisconsin.
<http://burawoy.berkeley.edu/Bourdieu/Lecture%202.pdf>.
- 2011. "Cultural domination: Gramsci meets Bourdieu". 1-13. Madison: University of Wisconsin. <http://burawoy.berkeley.edu/Bourdieu/4.Gramsci.pdf>.
- 2012. "The Roots of Domination: Beyond Bourdieu and Gramsci." *Sociology* 46 (2): 187-206. doi: 10.1177/0038038511422725.
- Burbano, José Ignacio. 1960. "Críticos literarios posteriores a Mera: Abelardo Moncayo, Victor León Vivar, Manuel J. Calle, Nicolás Jiménez, Julio E. Moreno". En *Historiadores y críticos literarios*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 319-456. Puebla: J.M. Cajica Jr.
- Bürger, Peter. 2016. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cadahia, María Luciana. 2011. "Paradojas de la temporalidad en las vanguardias". *Res publica* 26: 171-79.
- 2016. "Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación". *Ideas y valores* 65 (161): 267-285.
- Campuzano Arteta, Álvaro. 2013. "Agustín Cueva, lector de Pablo Palacio: apuntes para una nueva politización de la vanguardia". En *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, editado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, 9-25. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Doble Rostro Editores.
- 2017. "La tradición en movimiento". En *La modernidad imaginada: arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, 233-280. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Carrión, Benjamín. 1937. *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- 2007a. *Correspondencia IV: Cartas ecuatorianas 1, 1916-1944*. Tomo I. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- 2007b. *Correspondencia IV: Cartas ecuatorianas 1, 1916-1944*. Tomo II. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- 2012. "Pablo Palacio". En *Benjamín Carrión: Ensayos escogidos*. 110-118. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Carrera Andrade, Jorge. 1925. "Lectura para los proletarios. Los tiranos de todas partes son vuestros Enemigos". *La Antorcha*, 17 de enero, 2.
- 1931. "Esquema de la poesía de vanguardia". *Hontanar* 7 (diciembre): 163-167.

- 1932. “El destino de nuestra generación”. *Elan* 4-5 (marzo-abril): 100-101.
- “Cholos. Novela. Jorge Icaza”. 1938. *América* 66-67 (4to trimestre): 254-255.
- Coronel, Valeria. 2012. “La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional-popular”. En *Vienen ganas de cambiar el tiempo: epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara - 1930 a 1938*, 381-501. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- 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, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Corral, Wilfrido. 2000. Introducción a *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, de Pablo Palacio, Colección Archivos 41, xxiii-cx. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- Ed. 2000. *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*. Colección Archivos 41. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2001. “Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta”. En *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, compilado por Gabriela Pólit, 251–306. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- 2003. “Reivindicación de José de la Cuadra y el cuento ecuatoriano”. En *Obras completas*, de José de la Cuadra, editado por Melvin Hoyos y Javier Vásconez, vii-xix . Guayaquil: M.I. Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- 2014. “En la ciudad he perdido una novela... Y la legibilidad del mundo vanguardista”. *Re/incidencias* 8: 217-234.
- Cuadra, José de la. 1932. “La obra sin nombre”. *Semana Gráfica* 57 (julio): 16.
- 1933. “Gallegos Lara, el suscitador”. *Semana Gráfica* 120 (septiembre): 15.
- 1938. *Guásinton: relatos y crónicas*. Quito: Talleres Gráficos de Educación.
- 2006. “¿Feísmo? ¿Realismo?”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*, de Humberto Robles, 179-181. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- 2011. “Aguilera Malta, explorador de la cholería”, en *Re/incidencias*, 6: 17-22.
- s.f. “Olor de Cacao”. En *Los Sangurimas, Horno y otros relatos*, 58-59. Guayaquil: Publicaciones educativas Ariel.
- Cueva, Agustín. 1976. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Solitierra.

- 1986. *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Letra viva – Planeta del Ecuador.
- 1988. “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”. *Revista Hibernoamericana*. 54 (144): 629-247. doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1988.4477>
- 1989. *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Planeta; Letraviva.
- 2000. “Collage tardío en torno de *L’affaire Palacio*”. En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral, 584-599. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2007. “Literatura, arte y sociedad en Ecuador”. En *Agustín Cueva. Pensamiento fundamental*, selección de Alejandro Moreano, 31-50. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura; Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar.
- Donoso Pareja, Miguel. 1985. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo.
- 2002. *Nuevo realismo ecuatoriano: crítica literaria*. Quito: Eskeletra.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echeverría, Bolívar. 2004. Presentación a *El autor como productor*, de Walter Benjamin, 9-16. México: Itaca
- Elan*. 1932. 4-5 (marzo-abril): 137-139.
- “En las calles. Jorge Icaza”. 1936. *América* 62 (1er trimestre): 113-115.
- Escudero, Gonzalo. 1927. “Pablo Palacio y su primer libro”. *Llamarada* 3 (enero): s.n.
- 2015. “Hélice”, editado por Gustavo Salazar. Quito: Serie Cuadernos “A Pie de Página”.
- Fernández, María del Carmen. 1991. *El Realismo Abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones LibriMundi; Enrique Grosse-Luemern.
- 2000a. “Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta”. En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral, 464-526. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2000b. “Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio”. En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral, 527-584. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- Ferrari, Enrique. 2011. “La lectura ontológica de la autonomía del arte con la que Ortega enfoca las vanguardias”. *Estudios Filosóficos*, LX: 417-434.

- Figuroa, José Antonio. 2016 (enero-junio). “Las debilidades de la industria cultural del Ecuador y del Quito moderno”, *Temas*, 85-86: 43-50.
- Funes, Patricia. 2006. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Galeano, María. 2004. “Investigación documental: una estrategia no reactiva de investigación social”. En *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro de la mirada*, 113-144. Medellín: La Carreta Editores.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1987. “El partido comunista y los intelectuales”. En *Los comunistas en la historia nacional*, compilado por Domingo Paredes, 145-153. Guayaquil: Instituto de investigaciones y Estudios Socioeconómicos del Ecuador.
- 2006. “Hechos, ideas y palabras: *Vida del ahorcado*”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*, de Humberto Robles, 177-178. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Gil Gilbert, Enrique. 1987a. “Las coordenadas de una novela: orígenes y antecedentes del realismo en el Ecuador”. En *Los comunistas en la historia nacional*, compilado por Domingo Paredes, 189-210. Guayaquil: Instituto de investigaciones y Estudios Socioeconómicos del Ecuador.
- 1987b. “Acerca de la literatura y de un método para estudiar su historia”. En *Los comunistas en la historia nacional*, compilado por Domingo Paredes, 211-218. Guayaquil: Instituto de investigaciones y Estudios Socioeconómicos del Ecuador.
- González, José María. 1989. *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*. Madrid: Visor.
- Gramsci, Antonio. 1967. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.
- 2009. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Graw, Isabelle. 2013. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Hidrovo, Tatiana. 2004. “La representación de montubios de la cuenca del río Guayas y de Manabí en dos novelas del realismo social”, editado por Banco Central del Ecuador, 53-64. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas.
- Heinich, Nathalie. 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lasso, Ignacio. 1932. “Elenismo”. *Elan* 6 (octubre): 1-3.
- Levoyer, Jorge. 1934. “De arte pictórico”. *Nervio* 1 (abril): 35-36.

- Lida, Clara. 1997. "¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX". *Historia social* 27 (I): 3-21.
- Llerena, José Alfredo. 2006. "Frustración política en veintidós años". En *Los turnos de la democracia*, 23-117. Quito: Corporación Cultural Orogenia.
- Mariátegui, José Carlos. 2002a. "¿Existe un pensamiento hispanoamericano?". En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz, 501-503. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2002b. "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte". En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz, 504-505. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2012. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce.
- Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gustavo Gilli.
- Montalvo, Antonio. 1935. "Diez años de vida". *América* 60-61 (2do y 3er trimestre): 137-151.
- Mora, Saúl T. 1934. "La enfermedad de los tambores". *Nervio* 3 (septiembre): 139-141.
- Moraña, Mabel. 2014. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Moreano, Alejandro. 2007. Estudio introductorio a *Agustín Cueva. Pensamiento fundamental*, selección de Alejandro Moreano, 11-27. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura; Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar.
- 2015. *Vanguardia y realismo en Ecuador*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Noemi, Daniel. 2013. *Revoluciones que no fueron: ¿arte o política? Más allá de realismos y vanguardias en América Latina. Ecuador y Chile: 1924-1938*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio (versión Kindle).
- Ortega, Alicia. 2013. "Presentación: Jorge Icaza y Pablo Palacio: la escena ecuatoriana". En *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, editado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, 9-25. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Doble Rostro Editores.
- 2014. "Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura". En *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura*, tomo 1, por Alejandro Moreano, seleccionado por Alicia Ortega Caicedo, 7-69. Cuenca: Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana.

- Osorio, Nelson. 1981. "Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano". *Revista Iberoamericana*, XLVII (114-115), 227-254.
- Páez, Alexei. 1990. "El movimiento obrero ecuatoriano en el período (1925-1960)". En *Nueva Historia del Ecuador. Volumen 10: Época Republicana IV, El Ecuador entre los veinte y los sesenta*, editado por Enrique Ayala Mora y coordinado por Jaime Durán Barba, 123- 162. Quito: Corporación Editora Nacional; Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Palacio, Pablo. 1927. *Un hombre muerto a puntapiés*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- 1938. Breve esquema genético de la dialéctica". *SEA. Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* 2 (julio-agosto).
- 2000. *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral. Colección Archivos 41. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2000a. "Sierra". En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral. Colección Archivos 41, 107-109. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2000b. "Sentido de la palabra *verdad*". En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*, editado por Wilfrido Corral. Colección Archivos 41, 203-217. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- 2006a. "Novela guillotizada". En *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*, de Humberto Robles, 115-116. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- 2006b. "Carta a Carlos Manuel Espinosa". En *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*, de Humberto Robles, 178-179. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Palti, Elías. 2012. "La cultura de izquierda ecuatoriana. Una genealogía de la subjetividad militante en América Latina", prólogo a *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, de Rafael Polo, 11-18. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Paoli, Antonio. 1989. "Estética y lenguaje". En *La lingüística en Gramsci: teoría de la comunicación política*, 3ª ed., 83-90. Versión en línea. <https://goo.gl/gMz7Ap>
- Paredes, Domingo, comp. 1987. *Los comunistas en la historia nacional*. Guayaquil: Instituto de investigaciones y Estudios Socioeconómicos del Ecuador.

- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Ángel Modesto Paredes”. En *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Acceso el 21 de junio de 2017. <https://goo.gl/xRKO5B>
- Pöppel, Hubert y Miguel Gomes. 2008. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- “Sus principios”. 1934. *Nervio* 1 (abril): 1.
- Rengel, Jorge Hugo. 1936. “La nueva ecuatorianidad”. *Bloque* 4 (marzo): 21-25.
- Revista Nariz del Diablo*. 1933. 92 (noviembre-diciembre): 53.
- Robles, Humberto. 1976. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- 2008. “La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)”. En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela: bibliografía y antología crítica*, editado por Hubert Pöppel y Miguel Gomes, 227-248. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Rodas, Germán. 2004. *La izquierda ecuatoriana. Aproximación histórica*. Quito: Abya-Yala.
- Rodríguez, Martha. 2015. *Cultura y política en el Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Romero, Héctor y Pablo Santoro. 2007. “Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española”. *Revista Española de Sociología* 8: 195-223.
- Sapiro, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Savia*. 1926. 17 (octubre)
- Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Colección Tierra Firme. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SEA. Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*. 1938. 2 (julio-agosto).
- Serrano, Raúl. 2009. *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Terán, Enrique. 1932. “El arte de vanguardia”. *Elan* 4-5 (marzo-abril): 122-128.
- Tinajero, Fernando. 1990. “Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)”. En *Nueva Historia del Ecuador. Volumen 10: Época Republicana IV, El*

- Ecuador entre los veinte y los sesenta*, editado por Enrique Ayala Mora y coordinado por Jaime Durán Barba, 187-210. Quito: Corporación Editora Nacional; Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- 2011. “Las políticas culturales del Estado (1944-2010)”. En *Estado del país. Informe cero. Ecuador 1950-2010*, 29-41. Quito: Flacso, Sede Ecuador.
- Valencia, Leonardo. 2000. “El síndrome de falcón”. En *Obras completas / Pablo Palacio: edición crítica*. Editado por Wilfrido Corral, Colección Archivos 41, 331-348. París: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCA XX, Université Paris X.
- Valencia, Gladys. 2007. *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Ediciones Abya-Yala; Corporación Editora Nacional.
- 2016. “*Renacimiento* (1916-1917): homenaje a una revista destinada al pensamiento crítico y a la poesía moderna”. *Letras del Ecuador*, n.º 207 (año LXXII octubre), 9-13.
- Velasco, Fernando. 1981. *Ecuador: subdesarrollo y dependencia*. Quito: Corporación Editorial El Conejo.
- Videla, Gloria. 2011. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. 3.ª ed. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Ediunc.
- Viteri, Atanasio. 1935. “El cuento ecuatoriano moderno” *América* 60-61 (2do y 3er trimestre): 222-238.
- Xirau, Ramón. 1972. “Crisis del realismo”. En *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, 185-203. México, D.F.: Siglo XXI.

Archivos y bibliotecas

Archivo Histórico del Guayas, AHG (Guayaquil).

Archivo Histórico de El Telégrafo, AHET (Guayaquil).

Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión (Quito).

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, BEAEP (Quito), hemeroteca y biblioteca.

Biblioteca Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Sede Ecuador (Quito),
hemeroteca y biblioteca.

Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Quito), red de bibliotecas.

Biblioteca del Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Guayaquil),
hemeroteca y biblioteca.

Biblioteca Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE (Quito).

Biblioteca Universidad Andina Simón Bolívar, UASB, Sede Ecuador (Quito).

Repositorios digitales

Colección documental de Marc Becker, “e-archivo ecuatoriano”. Repositorio digital.

<https://www.yachana.org/earchivo/>

Fondo republicano ecuatoriano. Prensa antigua. Biblioteca Nacional del Ecuador “Eugenio
Espejo”. Repositorio digital. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/>

Periódicos y revistas

América (Quito), 1935, 1938, 1938

Base (Quito), 1936

Bloque (Loja), 1936

Cartel, PSE (Quito), 1932.

El Comunista, órgano central del PCE, sección IC (Quito), 1932

El Luchador (Loja), 1927

El Proletario, órgano de la SAIP (Quito), 1933

Frente Único (Guayaquil), 1932

Hélice (Quito), 1926

Hontanar (Loja), 1931, 1932

La Antorcha, PS (Quito), 1924, 1925

La Hoz, PSE, (Quito), 1930,
Lampadario / Elan (Quito), 1931, 1932, 1933
Llamarada (Quito), 1926
Revista Nariz del Diablo (Quito), 1933
Nervio (Quito), 1934
Ñucanchic Allpa (Nuestra Tierra) (Quito), 1935, 1936
Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, SEA (Quito), 1938
Revista Semana Gráfica (Guayaquil), 1932, 1933
Savia (Guayaquil), 1925, 1926, 1927, 1928
Vanguardia (Riobamba), 1934
Vanguardia, órgano de la VRSE (Quito), 1938