

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 74

*El círculo
modernista
ecuatoriano
crítica y poesía*

*Gladys Valencia
Sala*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

El círculo modernista ecuatoriano
Crítica y poesía

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 74

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593-2) 322 8426
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Gladys Valencia Sala

El círculo modernista ecuatoriano
Crítica y poesía



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2007

El círculo modernista ecuatoriano

Crítica y poesía

Gladys Valencia Sala

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 74

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ediciones Abya-Yala

Corporación Editora Nacional

Quito, enero 2007

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Jorge Ortega Jiménez

Impresión:

Impresiones Digitales Abya-Yala,

Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

978-9978-19-144-6

ISBN: Ediciones Abya-Yala

978-9978-22-651-3

ISBN: Corporación Editora Nacional

978-9978-84-434-2

Derechos de autor:

Inscripción: 025900

Depósito legal: 003571

Título original: *El círculo modernista: la autonomía del arte según el modernismo ecuatoriano*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura,

mención en Literatura Latinoamericana, 2004

Autora: *Gladys Ivonne Valencia Sala*. (Correo e.: valenciasala@yahoo.com)

Tutor: *Fernando Balseca*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0282

Contenido

Reconocimientos / 9

Introducción / 11

Capítulo 1

Las revistas como fuente del modernismo: el papel de la crítica / 13

1. El surgimiento del campo literario como problema de la sociología de la cultura / 19
2. ¿Modernismo en una ciudad andina? / 22

Capítulo 2

Quito: ensayos sobre una modernización paradójica / 27

1. Condiciones históricas / 27
2. Autonomía del campo literario y publicaciones modernistas / 34
3. La delimitación del campo literario en el modernismo quiteño / 36
4. Quito: representaciones del cambio cultural en las revistas modernistas / 44
5. La ciudad se incendia: nuevos espacios / 46
6. La ciudad conquista el campo: culto a la belleza y a los deportes / 48
7. La ciudad porosa: representaciones de la tensión entre lo arcaico y lo moderno / 51

Capítulo 3

Círculo literario modernista: un pacto disciplinario / 63

1. El retrato de los poetas a través de las revistas literarias / 63
2. Humberto Fierro: habitante del espacio simbolista / 67
3. Evasión del mundo como afirmación del campo estético / 75
4. La herida de Arturo Borja: autonomía literaria y pesimismo / 80
5. Ernesto Noboa y Caamaño: búsqueda del artificio en el Mal / 96
6. El Mal: sensibilidad y autonomía poética en Noboa / 103

Conclusiones / **113**

Fuentes y bibliografía / **119**

Universidad Andina Simón Bolívar / **125**

Últimos títulos de la Serie Magíster / **126**

*Dedicado a Alfonso Valencia y Luz del Alba Sala,
mis padres,
porque ellos me dibujaron en sus sueños antes de nacer.*

*A mis hijos: Valeria, Bayardo y Oswaldo,
porque con ellos crecí.*

Reconocimientos

Doy gracias de todo corazón a Valeria Coronel, historiadora ecuatoriana, por su vigilia permanente durante todo el proceso de esta investigación; por su crítica rigurosa y sus agudas e inteligentes preguntas las cuales, a pesar de ponerme en crisis, hicieron que esta investigación se iluminara y encontrara respuestas.

Agradezco a Fernando Balseca por su generosidad y apertura para debatir y entablar con su tutoría un enriquecedor y divergente diálogo.

Finalmente, mi agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar por auspiciar la publicación de esta investigación, inscrita en el campo de la Teoría Crítica.

Introducción

La historia y la literatura han ofrecido imágenes especializadas de lo que fueron las primeras décadas del siglo XX en el Ecuador. La historiografía, en nuestro país, entre los años de 1960 y de 1980, aportó con importantes interpretaciones acerca de los cambios económicos y del proceso de formación del Estado ecuatoriano en ese período. Sin embargo, las transformaciones en el campo de la cultura han recibido menor atención por parte de esta disciplina. La cultura ha sido definida como el campo de la expresión artística; así la plástica y la literatura han sido –con pocas excepciones– estudiadas por especialistas que, si bien han profundizado en el análisis de los estilos, han hecho poca referencia a la relación entre nuevas tendencias estéticas y procesos de cambio referidos por las ciencias sociales.

Los «Estudios Culturales» pueden facilitar el trabajo de poner en consideración los intentos particulares de intelectuales que han tratado de establecer este vínculo. Así, el concepto modernidad, tema clave en esta área, supone un análisis conjunto de cambios sociales y transformaciones culturales. Este concepto, visto desde la perspectiva de los «Estudios Culturales», invita a una reflexión sobre los fenómenos particulares en el siglo XX, en las regiones neo-coloniales o periféricas.

Esta investigación intenta una interpretación acerca de la sintonía existente entre los discursos literarios, acentuando la innovación estética, y el espíritu de una época de cambios. Se trata de presentar el escenario intelectual del modernismo literario ecuatoriano como uno de los momentos clave, en los cuales en el Ecuador se produjo un diálogo sobre el problema del lenguaje en la modernidad. El debate entre intelectuales hacia los años de 1920 es un antecedente de mi reflexión, a la vez que un relevante objeto de análisis.

Discusiones en torno a la novela y sistemas políticos dictatoriales, acerca de la producción de objetos coloniales desde las narrativas académicas y literarias proponían que había que situar la cultura letrada en el contexto de los conflictos sociales del período. Estos textos comentaban su entorno y construían objetos desde conceptos elaborados en sus narrativas. Todo lo anterior me condujo a incluir en mi estudio sobre el modernismo ecuatoriano una aproximación a la crítica literaria de la época.

Los modernistas ecuatorianos, según mi trabajo, fueron actores de su tiempo, pensaron el proceso paradójico de las transformaciones en el Ecuador y describieron su propuesta literaria en un contexto más general de cambios. Hablaron del impacto de las revoluciones liberales y de la guerra mundial en la cultura. Estos modernistas, además, demostraron ser lectores críticos de las propuestas intelectuales de la época y ofrecieron sus propias cosechas en el campo de la literatura.

He dividido esta investigación en tres capítulos: en el primero describo la naturaleza del material con el que he trabajado, básicamente las revistas literarias de la ciudad de Quito, en un período que va de 1895 a 1930, aproximadamente. Este material fue seleccionado en la ciudad de Quito, en el archivo de la orden jesuítica «Aurelio Espinosa Pólit». En la segunda parte de este capítulo hago una reflexión sobre el papel de la crítica en el modernismo y un recuento selecto de aproximaciones a la sociología de la cultura en los que se inscribe este trabajo.

En el segundo capítulo abordo la manera en la cual los ensayos crítico-culturales concibieron la expansión del espíritu modernista en Quito. En esta ciudad observo el surgimiento de la voluntad de innovación, como tema relevante, de los ensayos de crítica cultural. Veo cómo el escenario de representaciones se inunda del espíritu de modernidad de la época, al mismo tiempo que está presente la amenaza de lo arcaico que entrelaza el campo con la ciudad. En este mismo capítulo introduzco a la literatura como un campo autónomo dentro del conjunto de las artes liberales.

En el tercer capítulo observo cómo los críticos y poetas miraron y concibieron la autonomía de la literatura –mi selección– a través de los retratos de Humberto Fierro (1890-1929), Arturo Borja (1892-1912) y Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927) como críticos y poetas.

Este trabajo toma uno de los posibles senderos de interpretación de este complejo sistema de caminos y relaciones que es la cultura. Mi investigación pretende entender y explicar elementos de la identidad estética e intelectual del círculo literario modernista que se desarrolló en la ciudad de Quito, en las primeras décadas del siglo XX.

CAPÍTULO 1

Las revistas como fuente del modernismo: el papel de la crítica

La historia de la literatura ecuatoriana nos ha provisto información acerca de los libros de sus modernistas. Así se conoce que Arturo Borja (1892-1912) escribió *La flauta de ónix* que se publicó en 1920, ocho años más tarde de su muerte.¹ Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927) publicó *Romanza de las horas* en 1922 y preparaba un segundo libro de poesía, el cual no llegó a publicarse, titulado *La sombra de las alas*.² Humberto Fierro (1890-1929) sacó a la luz *El laúd en el valle* en 1919, libro que inició la «Colección Apeles» de la casa editorial *Frivolidades* y fue anunciado por Jorge Carrera Andrade, en la sección de «Libros Nuevos» de la misma revista.³ El segundo libro de su autoría, *Velada palatina*, fue editado luego de la muerte del poeta en 1949.

A pesar de que sus libros de poesía fueron tardíos, fue el espacio creado en las revistas el que les permitió publicar en vida y difundir sus ensayos y propuestas literarias para ser comentadas por una comunidad de lectores en formación. El círculo literario modernista es un círculo de escritores pero también de lectores: es un círculo de intelectuales.⁴ En las revistas literarias escritas entre 1895 y 1930 aparecen contribuciones poéticas, pero también ensayos críticos de Borja, Noboa, Arias, entre otros, apellidos que pertenecen al círcu-

1. «El libro de Arturo Borja», en revista *Caricatura*, Quito, 1920, p. 190. Este ensayo aludía a la inmediata publicación de «La flauta de ónix», como un homenaje público a Borja. Se lo calificó de «un intelectual entusiasta, un poeta». Los artistas, como ellos se denominaban, los que trabajaban en ese semanario, preparaban la primera edición del libro de Arturo Borja. Isaac J. Barrera estaba encargado de escribir el prólogo.
2. *Poetas parnasianos y modernistas*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima: la Colonia y la República, Puebla, Cajica, 1960.
3. Jorge Carrera Andrade, «Libros nuevos», en revista *Frivolidades*, Quito, 1919, p. 37.
4. Al utilizar esta categoría, nos ubicamos en los primeros años del siglo XX. La categoría de intelectual o intelectualidad aparece repetidas veces en las revistas literarias. Poetas y críticos se nombraban y reconocían como tales. Como individuos que reflexionaban y producían conocimiento, dedicados al cultivo de las letras, artes y ciencias. En este trabajo se reconoce a los modernistas de Quito como intelectuales por su trabajo en el campo de las teorías del lenguaje y su producción de crítica literaria.

lo modernista quiteño. A esta empresa se sumaron ensayistas como Zaldumbide, Carrera Andrade y Francisco Guarderas.

Poetas y críticos formaron parte del comité editorial de revistas como *Letras, Apolo, Caricatura, Frivolidades, América...* proyectos en los que promovieron de manera deliberada la intercalación de escritos poéticos con ensayos críticos, en los cuales nos muestran su aproximación a la lectura de publicaciones literarias de otras latitudes, así como a los cambios culturales de su época. Esta política editorial, así como la recurrente contribución de los poetas modernistas como ensayistas críticos, nos invita a reflexionar sobre el vínculo entre ambos géneros.

En este sentido, la lectura de Walter Benjamin es iluminadora. Este autor identifica a Baudelaire como un icono del modernismo, donde la crítica y la estética van de la mano.⁵ El nombre de Baudelaire nos remite a pensar en el poeta moderno mayor. Además de este perfil, contamos también con importantes textos que hablan de su interés en la crítica. Lydia Vázquez, en el prólogo del libro *Crítica literaria* de Charles Baudelaire, habla de un Baudelaire que se desplaza desde «su país que es la literatura», hacia otras formas de discurso de tipo analítico en el oficio de crítico.⁶

La poesía modernista intenta crear un «absoluto verbal» a través de la creación de «otro lenguaje».⁷ De manera complementaria, los estudios literarios se van perfilando como una disciplina al definir los textos literarios, como «objetos del lenguaje».⁸ La poesía y los estudios disciplinarios de la literatura fueron escritos en algunos casos por los mismos autores. Éste es el caso de Baudelaire, pero también de autores como Ernesto Noboa y Caamaño y Arturo Borja en Quito. La obra poética y crítica de estos autores aparece en secciones separadas de las revistas, que se ofrecen como foros para la muestra de la producción estética y foros para la formalización disciplinaria de los estudios literarios.

5. Cfr. Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1990.

6. Charles Baudelaire, *Crítica literaria*, Madrid, Visor, 1999.

7. Según Guillermo Sucre, las características centrales del lenguaje poético en el modernismo son las siguientes: a) la existencia de un «otro lenguaje» (la fabricación de un espacio poético autónomo); b) la naturaleza de este espacio de realidad fabricada por la artificialidad lingüística, es decir, la experiencia producida por una forma rítmica, unos objetos simbólicos, una atmósfera creada por el lenguaje, etc.; c) el movimiento destructivo de la poética moderna que intenta romper la sintaxis y significados del lenguaje realista, para crear este otro lenguaje en sí plástico; d) el gesto escéptico que habla del sentimiento del artista moderno como una imposibilidad de una realidad poética total. Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

8. Grínor Rojo, «Sobre la crítica», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, I semestre 2002.

Así, como veremos en este trabajo, en el Ecuador de 1916 se recomienda una aproximación disciplinaria a las obras poéticas. El desarrollo del método se identifica con el proyecto de Rubén Darío, el de mirar la dinámica del lenguaje, el ritmo, la sintaxis, la morfología. A su vez, se convocaba a interpretar el universo simbólico fabricado por el poeta, a interpretar la sensibilidad del literato como una voz subjetiva. El método de la crítica literaria como disciplina es en sí un tema de debate histórico, tanto en Quito como en otras latitudes.

Así, en Ecuador, proponía Noboa que el crítico debía ser «frívolo», es decir, tanto sensible al entorno como dispuesto a fabricar un lenguaje interpretativo de cierta objetividad. Endara, por su lado, proponía el uso de los métodos de las ciencias, tales como el psicoanálisis y la sociología para analizar la obra de arte. En todo caso el debate se enfocaba en la necesidad, expresada en revistas como *Letras*, *Renacimiento*, *Frivialidades*, *Caricatura*, *Claridad*, entre otras, de superar la práctica de la apología y la minimización moral del trabajo literario para formalizar la crítica y transformar los estudios literarios en una disciplina. En definitiva, detrás de la producción poética modernista, como detrás de la crítica disciplinaria, se encontraba la tesis de que el lenguaje era un objeto, un artificio ordenado por reglas comprensibles y modificables.

La obra poética se consideraba un trabajo sobre el lenguaje. El trabajo del crítico como lector formado y conocedor consistía en develar en parte el proyecto subyacente a la obra. El crítico podía llamar la atención sobre la construcción armónica y tonal del poema, reconocer su universo simbólico, guiar al lector a percibir su vibración emotiva, reconocer su construcción rítmica, etc. El crítico podía poner en perspectiva de un conjunto poético un poema particular y podía comparar la obra de un autor con una escuela o una tendencia. El crítico profesional podía establecer comparaciones de obras, e interpretar nuevas convenciones estéticas.

De alguna forma el crítico literario realizaba la noción moderna de lenguaje, representada en la experimentación poética modernista. Así lo propone Benjamin, para quien el papel de la crítica es clave en la producción literaria modernista, y permite ver al poeta como un hombre radicalmente moderno. La literatura modernista y la producción de ensayos críticos apuntan a una visión secular de la historia, rompen con el naturalismo y colocan al sujeto en el centro de la fabricación del mundo. La tesis central de ambas actividades es que el lenguaje es una fabricación secular, transformable, inacabada. Así, la crítica es la forma de intervenir en la construcción del presente y es, a la vez, la forma de recorrer un mundo construido por representaciones, propuestas de lectura, textos literarios e ideológicos. Al igual que la voluntad política transforma la historia, la producción estética establece las condiciones epistemológicas para deshacernos definitivamente de una visión naturalista de la

realidad. La crítica es la forma de recorrer la ciudad moderna según la propuesta de los modernistas, así como la forma de recorrer el mundo de los textos literarios, como lo veremos planteado al analizar los discursos de los modernistas de Quito, en los siguientes capítulos. El sujeto moderno es un crítico y el poeta es un hombre moderno radical.

El modernismo estético y especialmente crítico, como el que produce Benjamin, con influencia marxista, va a «contrapelo» de narrativas clásicas del siglo XIX, como la ideología del progreso. Mientras para la ideología burguesa positivista, el presente moderno es el resultado de una evolución sin contradicciones, para Benjamin, representante radical de la conciencia moderna, el presente es una fabricación-construcción, desde el conocimiento crítico. Al decir de Benjamin, los conceptos culturales de la historia son redimidos solamente como «fuentes de un conocimiento crítico», el único que puede poner en cuestión el presente. La tarea de los literatos en la visión del citado autor es, entonces, superar el conservadurismo de la ideología burguesa mediante una revolución radical del lenguaje.

El papel de los escritores de ensayos críticos consiste en hacer una reflexión sobre el reto de la innovación del lenguaje. La crítica es un acto moderno: no hay forma de caminar sobre un mundo creado lingüísticamente que no sea la crítica.

La literatura ayuda a definir el presente modernista expresando una visión acerca del lugar de la conciencia y el papel del lenguaje, en el cambio cultural. El artista modernista es una figura clave para entender la visión moderna de cambio histórico. Una vez establecida la pobreza de la visión positivista de la historia, por críticos como Benjamin, la sociedad moderna asume el reto, a través de su vanguardia, de hacer una de las revoluciones que estaba aún inconclusa en el siglo XIX: la revolución del lenguaje.⁹

Esta idea refleja también la posición de los ensayistas y poetas ecuatorianos que intentaron la crítica. En el caso de Guayaquil, tenemos la producción de Medardo Ángel Silva, y en lo que respecta al círculo modernista de Quito, figuras como las de Arturo Borja, Ernesto Noboa, Augusto Arias, Francisco Guarderas, Gonzalo Zaldumbide... En la estructura de las revistas, como *Letras*, *Apolo*, *Caricatura*, *Frivolidades*, *Claridad*, *América*, entre otras, vemos cómo su política editorial en sí porta un significado. La propuesta editorial combina, en casi todas ellas, poesía con crítica, ensayos acerca del giro del lenguaje poético con ensayos acerca de las transformaciones urbanas y el espíritu de innovación de la época. Todo esto sugiere una interrelación de campos, que nos ha llevado a abordar la poética modernista en su contexto

9. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

editorial y en su interrelación con otros géneros, junto a los cuales apareció publicada originalmente, antes que acudir a compilaciones actuales de escritos poéticos que, si bien facilitan el trabajo, arrancan a la poesía de su contexto crítico. En el ensayo «De la crítica literaria» Julio César Endara, propone abandonar un modo de hablar de la literatura, donde se presentan honores y alabanza de su autor, y pasar a otro de crítica moderna. Esta supone observación sobre el proyecto estético contenido en la obra, a la vez que hace un ejercicio de relaciones, condiciones y conocimiento histórico. Para el ensayista quiteño, se trata a la vez de superar el desconocimiento de *nosotros mismos*. «No sabemos cuántos somos y cuál es nuestra capacidad, ni podemos saberlo. ¡Porque no hay crítica!».¹⁰ El crítico modernista se atreve «a ver».

Endara resalta cómo debe ser un verdadero crítico, citando a Ramón Pérez de Ayala para el cual: «La misión de la crítica no es juzgar. Esto es que la crítica no es dogmática, so pena de llevar aparejada con el dogmatismo la esterilidad. La crítica ante una obra de arte no tiene por qué decirnos si le parece buena o mala, ni en qué se asemeja a otras anteriores, antes bien precisamente indicarnos en qué se diferencia de las demás».¹¹

Endara, el autor que descubrimos en esta investigación, representa una voluntad general de otros modernistas ecuatorianos: propone integrar a la lectura de la obra literaria métodos provenientes de las disciplinas científicas que también se encuentran en pleno desarrollo en el momento. Entre éstas el psicoanálisis, la sociología o ciencia de la «moral social».

Sin embargo, al decir del mismo ensayista, la crítica moderna ya tiene nombres en el país y señala a Crepo Toral, Zaldumbide, Jiménez y Barrera. Nosotros, en esta investigación, a través de revistas literarias, hemos encontrado, además de los citados, otros nombres.

En este libro se tratará de tomar seriamente el intento de los modernistas de definir el giro literario en el que participaron, como un aspecto fundamental de un cambio cultural más general. Intentaremos, en este sentido, entender su visión del modernismo como cambio epocal, pues a esto apuntó su producción como ensayistas, la cual sugiere que el cambio literario está relacionado con problemas culturales de otra índole, que también ocuparon a los modernistas ecuatorianos. Haremos este ejercicio a través del análisis de conceptos que aparecen sintomáticamente en tres campos, en apariencia, inconexos. El primero, el de la imagen de innovación cultural que envuelve la vida urbana. El segundo, el de las expresiones de identidad de los literatos; y el tercero, sobre conceptos acerca de la innovación en el lenguaje literario.

10. Julio César Endara, «De la crítica literaria», en revista *Renacimiento*, No. 1, Guayaquil, 1916, p. 13.

11. Ramón Pérez de Ayala, citado por Endara, *ibídem*.

Los conceptos «innovación» y «resistencia al cambio» o lo «aldeano»,¹² por ejemplo, son elementos de una tensión en el modernismo quiteño, que aparecen tanto en sus escritos sobre la ciudad que los poetas habitan, Quito, como en sus discusiones sobre innovación en el lenguaje o el discurso de las formas. Las revistas literarias, por la voluntad de sus propios editores, aparecen como documentos indispensables para entender el vínculo existente entre la transformación del lenguaje literario y las transformaciones culturales más generales del modernismo en el Ecuador.

Michael H. Handelsman¹³ ha trabajado sobre el modernismo ecuatoriano en las revistas literarias del Ecuador. El material que este investigador pudo localizar se encuentra en la Colección «Rolando» de Guayaquil. Él considera que existen suficientes revistas del período como para justificar nuevas lecturas sobre el modernismo ecuatoriano. Creemos, con Handelsman, que el estudio de las letras ecuatorianas a través de revistas literarias no es para un solo investigador.

En la misma dirección, es significativa la opinión y experiencia del académico Humberto E. Robles quien, en el prefacio del libro sobre *La noción de vanguardia en el Ecuador*, resalta la importancia del material que tienen las revistas de la época modernista-vanguardista para entender «el contexto en que se gestó la obra (en el caso de Palacio) y qué determinó su relativa marginalidad en el horizonte ecuatoriano».¹⁴ Para Robles, gracias a la lectura y crítica de revistas se puede lograr llenar los vacíos que ha dejado la historiografía ecuatoriana.

Así mismo, el investigador boliviano Omar Rocha reconoce la riqueza de la revista literaria —de la época que trabajamos— y resalta su importancia para la investigación en cuanto ésta se ha convertido en pilar de la crítica de la literatura boliviana. Y dice: «[...] uno de los hallazgos más gratos de la investigación hacia una Historia crítica de la Literatura en Bolivia, fue aquél de un conjunto importante de revistas literarias de fines del siglo pasado y principios de este siglo».¹⁵ Rocha resalta: «¡Qué escritor que tuvo alguna obra importante para la literatura boliviana no fue parte —director, editor o colaborador— de una revista!».

12. Concepto con el que Raúl Andrade identifica a la ciudad de Quito en la conferencia: «Gobelinos de niebla, retablo de una generación decapitada», leída en Quito, en el Teatro Sucre el 16 de mayo de 1940.

13. Michael H. Handelsman, *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: ensayo preliminar*, Cuenca, 1981.

14. Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción-trayectoria-documentos 1918-1934*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

15. Omar Rocha, «Algo sobre revistas literarias en Bolivia», en *San Pablo: revista de la Universidad Católica Boliviana*, No. 9, La Paz, 2001.

Nuestra investigación se inició en la ciudad de Quito, en el archivo jesuítico «Aurelio Espinosa Pólit», lugar en el cual recogimos una selección representativa de revistas de una vasta colección que aún espera ser considerada por los estudiosos. Nuestro trabajo en este campo se ha basado en la exploración de revistas de las colecciones ubicadas en Quito y publicadas en esta ciudad en el período 1895-1930.

Escogimos la imagen de la ciudad como uno de los temas en los que se expresa el debate en torno a la paradójica modernización ecuatoriana. Intentamos, así mismo, reconstruir la imagen que ofrecieron los críticos literarios y los poetas acerca de la innovación del lenguaje como uno de los aspectos de este cambio cultural.

Observamos cómo los contertulios de los poetas Humberto Fierro, Arturo Borja y Ernesto Noboa y Caamaño vieron su identidad como sujetos entregados al arte y descubrieron su voz poética. Nuestra contribución crítica es el intento de reconectar las creaciones de innovación literaria con el contexto de discusión intelectual en el que fueron producidas.

1. EL SURGIMIENTO DEL CAMPO LITERARIO COMO PROBLEMA DE LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA

Al decir de Pierre Bourdieu,¹⁶ el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lejos de reducir o destruir la experiencia literaria, la intensifica. La sociología de la literatura parece, primero, anular la singularidad del «creador» en beneficio de las relaciones que la vuelven inteligible solo para recuperarla mejor, al cabo de la labor de reconstrucción del espacio en que el autor se encuentra englobado y «comprendido como un punto».¹⁷ Conocer como tal ese punto del espacio literario, que también es un lugar a partir del cual se forma un punto de vista singular sobre este espacio, es estar en disposición de comprender y de sentir,

16. Pierre Bourdieu, sociólogo y filósofo francés, nacido en 1930. Se lo considera el representante más conspicuo de la tradición sociológica francesa fundada por Emile Durkheim, y Marcel Mauss. Creó un corpus de crítica contra el existencialismo y lo que consideró su individualismo sociológico. En este autor se puede encontrar una aproximación a instituciones como el Estado, las artes, la propia sociología como campos surgidos en procesos históricos. Estos procesos de institucionalización se consolidan mediante la repetición de hábitos; a la vez, nuevas jerarquías surgen de la circulación y acumulación de formas de credibilidad social particulares.

17. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

abre la posibilidad de alcanzar una identificación mental con una posición construida. Así, Bourdieu establece que en Francia de finales del siglo XIX la autonomía del campo literario (respecto de otros saberes como la filosofía, la filología, la teología, pero también de nuevas disciplinas como la sociología) se debe a un proceso histórico y a una deliberada voluntad de autores como Flaubert, quienes fundaron un nuevo paradigma estético, pero también un nuevo campo discursivo. Hablar desde la literatura, como hace Flaubert, constituye una posición singular y expresa un esfuerzo extraordinario que hizo posible que ese campo llamado literatura existiera como lugar de enunciación.

En el mismo sentido, Susan Buck-Morss,¹⁸ en su análisis de Benjamin, habla sobre la compenetración entre cambio urbano y el modo de pensar del intelectual en el modernismo. «Ese mundo exterior de gasolineras, metros, ruidos de tráfico, y luces de neón, que amenaza con desbaratar la concentración intelectual, se incorpora al texto.» Al decir de la autora, estas sustancias materiales, al entrar en fricción con el pensamiento, generan chispas cognitivas que iluminan el propio mundo de vida del lector.

Las revistas literarias han sido tratadas por la sociología de la cultura como nuevos medios de comunicación, documentos de una cultura impresa, en torno a los cuales se tejieron formas de sociabilidad, basadas en el uso público de la razón antes que en los vínculos de parentesco real o simbólico, que ataban a los miembros de las corporaciones en la sociedad patriarcal. Para Jürgen Habermas,¹⁹ las revistas literarias fueron ejes de formas de sociabilidad en las que se fue gestando la esfera pública; su presencia es, por tanto, síntoma de la formación de una sociedad civil moderna. Las revistas fueron definiendo un modo de socialización que está en la base del modelo democrático burgués, pues las asociaciones donde se cultiva la opinión pública antes que el voto son la garantía de la vigilancia ciudadana del Estado.

Pero las revistas literarias son también el espacio de formación de públicos especialistas. Las letras no son solo patrimonio de una clase sino que se convierten en campo específico de trabajo de los intelectuales, lo que es más, la sociedad burguesa observa uno de sus momentos de consolidación a finales del siglo XIX, precisamente en la división de los campos del saber. En este proceso se especializan los saberes y sus intelectuales y se profundiza el discurso del método. De manera particular en el campo de la literatura se dan en forma simultánea los siguientes aspectos: la propuesta del «arte por el ar-

18. Susan Buck-Morss es profesora de Filosofía política y teoría social en Cornell University. Es una estudiosa de la obra de Walter Benjamin. *Dialéctica de la mirada* es su obra más importante, en ella analiza el «Proyecto de los pasajes» que Benjamin no llegó a concluir.

19. Jürgen Habermas, filósofo y pensador crítico alemán. Desde la década de 1960 es el filósofo más influyente de Alemania y ha tenido frecuentes intervenciones como crítico social y político.

te», gesto de independencia; un rico proceso de discusión acerca del lenguaje como escenario; un discurso sobre la artificialidad y maleabilidad de las formas. Se discute no solo acerca de la literatura como campo, sino acerca del lenguaje como espacio, de la palabra como superficie. Hay que insistir en que esta voluntad de autonomía, de diferenciación, incluso del utilitarismo burgués, ocurre a condición del desarrollo de las instituciones burguesas, y es un fenómeno simultáneo a otros procesos de autonomización también representativos.

El surgimiento del campo literario, fenómeno al que contribuyeron los modernistas con su lema del «arte por el arte», fue parte de un conjunto de divisiones que caracterizaron a la formación de la sociedad burguesa de finales del siglo XIX. La literatura se autonomiza como campo, con su creación estética y sus críticos especializados en la medida en que circula por los canales del mercado; así mismo, las escuelas de literatura son nacionales, fomentadas por el Estado, cuyo desarrollo, junto con el mercado burgués, son los coordinadores de todos esos saberes especializados.

Esta es la semblanza del modernismo en la ciudad cosmopolita de París, lugar donde existía una voluntad de innovación en todos los campos. La ciudad ideal de los modernistas en el ámbito internacional, el lugar en que los poetas criticaban el utilitarismo burgués, estaba asentada sobre estructuras burguesas muy sólidas. Para Marshall Berman,²⁰ era un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales, ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos de masas que luchan contra esta modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y devastación espantosos, capaz de todo menos de ofrecer solidez y estabilidad.²¹

20. Berman es profesor de Teoría política y crítica cultural en la universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* estudia el modernismo como una época cultural. Los discursos de Goethe, Marx, Baudelaire y Dostoievsky son leídos por Berman como expresiones de la sensibilidad del siglo XIX. La inestabilidad y el cambio continuo son, para Berman, experiencias propias de la modernidad y se expresan tanto en los cambios objetivos que impone la industrialización cuanto en los discursos filosóficos y estéticos.

21. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bogotá, Siglo Veintiuno, 1988.

Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno, tratando de destrozarlo o hacerlo añicos desde adentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetonas e irónicas, hasta en sus momentos de mayor seriedad y profundidad.

2. ¿MODERNISMO EN UNA CIUDAD ANDINA?

¿Qué pasaba con el modernismo en las periferias del mundo moderno? ¿Cómo se dio el proceso singular de autonomización del campo literario, quiénes intervinieron y cómo lo formularon? ¿Qué posibilidad tenían los artistas de dejar de ser sostenidos por el consumo ostentoso de la aristocracia o élite oligárquica y crear un público de consumidores más anónimo y mercantil que les permitiera establecer sus nociones de belleza sin intervención de un mecenas? ¿Qué esfera de influencia podría tener un círculo literario en condiciones de restringida difusión de las letras? ¿Lograron involucrar a la naciente clase media en su oferta estética? ¿Cómo se puede entender la sociedad literaria, el círculo literario modernista como un problema de «modernismo del subdesarrollo»? Para Octavio Paz:

Entre 1880 y 1890, casi sin conocerse entre ellos, dispersos en todo el continente –La Habana, México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, New York– un puñado de muchachos inician el gran cambio. El centro de esta dispersión fue Rubén Darío: agente de enlace, portavoz y animador del movimiento. Desde 1888, Darío usa la palabra modernismo para designar a las nuevas tendencias. Modernismo: el mito de lo moderno o más bien su espejismo.²²

Porque el modernismo, como lo dijo Paz, era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera. Sin embargo, para él, la única experiencia de modernidad que podía tener Hispanoamérica en ese momento era la del imperialismo, porque: «La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia, la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo».²³ Los modernis-

22. Octavio Paz, «Traducción y metáfora», en *Los hijos del Limo*, Bogotá, Seix Barral, 1990, p. 130.

23. Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 90-104.

tas dependían de lo mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección.

Entre 1880 y 1930 aproximadamente surge en Ecuador una producción literaria y crítica que se ha empezado a estudiar como la literatura del círculo modernista en el país. Este círculo, que fundó una bohemia, al decir de Francisco Guarderas: «de la taberna Alcocer pasábamos al ‘Club Pichincha’ donde levantábamos nuestra peña, una verdadera peña como las clásicas de Madrid»,²⁴ dejó sus huellas en innumerables revistas de la ciudad de Quito, como: *Letras*, *Apolo*, *Frivolidades*, *Caricatura* y *América*, entre otras, así como también en *El Telégrafo Literario*,²⁵ *Renacimiento* y *Patria*, revistas de literatura de la ciudad de Guayaquil. Además, sabemos que también publicaron unos pocos, pero importantes libros de poesía y de ensayo.

Del círculo literario modernista en el Ecuador podemos mencionar a Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, para señalar solo los principales de Quito. Estos poetas no tuvieron una obra muy extensa, pero sí muy significativa por los cambios operados en la naturaleza del lenguaje con el cual ellos experimentaron, y por un sugerente alejamiento de los temas consagrados en la literatura romántica.

La temprana muerte de muchos de ellos y la consagración de la literatura social de los años de 1930, como la literatura ecuatoriana más difundida, empañó la imagen de estos jóvenes poetas que se atrevieron a transformar las formas de entender la estética y constituyeron un hito clave de la modernidad en el Ecuador. En contraste con el literato e intelectual romántico, que intervino en debates jurídicos y propuso representar lo nacional, con referencias de paisaje y costumbres, el literato modernista de inicios del siglo XX se representó a sí mismo como «indiferente a la redención social y la política»²⁶ y se entregó devotamente al proyecto de autonomización del lenguaje y la estética. Esta actitud, con serias implicaciones estéticas, estuvo acompañada por un amplio despliegue de espacios simbólicos que representaban mundos alternos al realista, y discursos críticos que insistían en la autonomía del arte y del lenguaje poético.

24. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más celebres y desventurados de nuestro tiempo», en revista *América*, No. 105, Quito, enero de 1959, p. 82.

25. *El Telégrafo Literario*, revista de Guayaquil. Patrocinada por el diario del mismo nombre, se presentó como una voz del modernismo literario. Su duración fue de un año, desde 1913 a 1914 y alcanzó a presentar 16 números. Ahí se publicaron poemas de Arturo Borja, Humberto Fierro y de Ernesto Noboa y Caamaño, además de ensayos de poetas y críticos de la ciudad de Quito.

26. Cfr. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», pp. 71-95.

La ciudad de los modernistas ecuatorianos, efectivamente testigo de las innovaciones técnicas y del cambio de los estilos arquitectónicos, el surgimiento de cafés y pasajes, tiene al mismo tiempo fronteras porosas con una retaguardia agraria donde se reproducen las relaciones serviles. La agro-exportación es la actividad principal de las élites, y las masas contrastan por tanto a la del paradigmático «París del siglo XIX».²⁷ Al decir de Raúl Andrade, la ciudad de los modernistas ecuatorianos combinaba la experiencia de la nueva temporalidad, introducida por el desarrollo de los medios de comunicación, fundamentalmente el tren que unía las distintas ciudades más importantes del país, con la mentalidad de aldea que hacía de los artistas innovadores unos extraños para la comunidad. Cosmopolitas y aldeanos, los habitantes de la ciudad modernista expresaban la paradoja de esta modernidad de los confines del mundo.

Fernando Balseca²⁸ ha planteado que los poetas modernistas quiteños pertenecen a una aristocracia regional, mientras el modernista guayaquileño expresa la posibilidad de ascenso social de la clase media, la cual irrumpió junto con la Revolución Liberal. Para este estudioso, el gusto modernista costeño, si no forja una nueva imagen de afirmación nacional –por su inmadurez– sí expresa innovaciones de clase en el ámbito urbano y profundas contradicciones con las imágenes oligárquicas de lo nacional.

Nuestra tarea en las revistas literarias del modernismo quiteño revela que el retrato de la pequeña burguesía es también clave entre los ensayistas de esta región. Los ensayistas colocan al sujeto urbano de clase media en la encrucijada entre un espíritu de innovación, en una época de hegemonía liberal, y el acecho de la cultura parroquial de hacienda. Más aún, los modernistas quiteños, aun cuando son en su mayoría de origen aristocrático, entran en coalición con el gran impulso modernizador del liberalismo. Mientras se modernizaba el Estado y se establecía un sistema de educación laico, los modernistas ayudaban a crear una esfera pública y literaria. Los modernistas quiteños tienen conciencia histórica y se sienten partícipes de una época que observan marcada por la Revolución Liberal y por la gran guerra mundial.

Nuestro trabajo tomará distancia de miradas que interpretan el fenómeno del modernismo en el país, bajo la óptica de la «influencia» de los estilos, e interpretará el surgimiento o la producción histórica de un modernismo en

27. Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980. Más información en «París, capital del siglo XIX» en el mismo volumen.

28. Fernando Balseca, «Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, I semestre 2002.

un contexto paradójico, como el de la modernidad del Ecuador de las primeras décadas del siglo XX.

En el segundo capítulo proponemos estudiar cómo se describe –en los ensayos referidos– el problema de cambio cultural en la ciudad de Quito. Nos aproximamos hacia algunos temas discutidos en estos ensayos, que expresan la conciencia de cambio epocal, de los literatos e intelectuales modernistas. En ellos aparecen conceptos de «progreso», a la vez que referencias a la persistencia de lo «arcaico».

Las preguntas que trataremos de responder en el tercer capítulo son: ¿Qué actitudes tienen los poetas, los críticos literarios y el círculo intelectual de los llamados modernistas con relación al lenguaje? ¿Cómo se construye la identidad del poeta modernista? ¿Cómo contribuyen estos a la delimitación del quehacer literario en el Ecuador como un campo específico de la creación? Partimos de la premisa de que los poetas y críticos modernistas constituyeron el protagonismo clave de la modernidad cultural en el Ecuador, fueron ellos los que propusieron una revolución en el campo intelectual.

Conceptos como «frivolidad» y «artificialidad» anuncian un proyecto de autonomización y profesionalización de la literatura, a la vez que una conciencia de la arbitrariedad del lenguaje, una actitud de cambio y renovación. En este tercer capítulo surgen temas como: el universo simbolista de Humberto Fierro, la sensibilidad poética melancólica de Arturo Borja y la búsqueda del Mal como universo artificial en Ernesto Noboa y Caamaño.

CAPÍTULO 2

Quito: ensayos sobre una modernización paradójica

 Mi ciudad pronto se alumbrará con sus
 luces de neón y permanecerá oscura.

 Sus habitantes ignorantes confunden el
 alumbrado público con la iluminación.

 No saben ellos que la luz que ilumina
 construye un nuevo sentido, y la luz que
 alumbra solamente ilustra a la sombra.

Julián Malatesta¹

1. CONDICIONES HISTÓRICAS

La ciudad de Quito sufrió severos daños por el terremoto de 1859, sin embargo, dos años más tarde parece recuperada. En noviembre de 1861 Pedro Fermín Cevallos la describe, en un ensayo titulado «Cuadros descriptivos del Ecuador» de la revista *El Iris*, como una pequeña capital armónica y pacífica en la Sierra andina. Describe así su suelo, irregular y quebradizo, rodeado de las colinas del Panecillo, Puengasí, Itchimbia y la Chilena, las cuales le sirven de protección contra vientos. Su población de 39.600 habitantes² y el vínculo cercano que une una ciudad de calles estrechas y tortuosas con el espacio agrario. Las planicies de Turubamba, Chillo e Ñaquito son sectores rurales adjuntos a la ciudad «aldeas y villorrios, de hermosas quintas, huertos y jardines». Las mismas casas urbanas que no se elevaban más allá del segundo piso, poseían huertos.

1. Julián Malatesta, poeta colombiano, autor de: *Hojas de trébol* (1995), *Alguien habita la memoria* (1995), *La cárcel de Babel* (2003). Obtuvo el premio Jorge Isaac con el ensayo *Presencia de la poesía china y japonesa en algunos poetas latinoamericanos*. Estudiante del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Profesor de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.
2. Cevallos señala la población en 60.000 habitantes. Nosotros hemos consultado otras fuentes y, de acuerdo con los censos históricos, por esos años la población de la ciudad de Quito era aproximadamente de 39.600 h. Hacia 1921 había llegado a 80.700 h. En 1932 la población de la ciudad llegaba a 123.000 habitantes. Cfr. Nelson Gómez, *Presente y pasado de la ciudad de Quito*, Municipio Metropolitano, 1997.

Las referencias románticas al paisaje y la íntima cercanía al campo dominan la narración. La ciudad es bañada por un claro río que la cruza, el Machángara, y cuenta con dos cascadas que se precipitan desde el Pichincha y atraviesan dos quebradas profundas.

Cevallos celebra la influencia del cónsul general de Francia en Quito, el señor Madenville, quien introdujo consejos y ejemplos para hacer de Quito una ciudad artística y de gusto moderno. Pero en su descripción se detiene en la Plaza Grande, espacio donde se puede observar la convivencia de la moda parisina de unos pocos, con un pueblo heterogéneo y ataviado a la usanza colonial con trajes de su «nación». No existe una población homogénea en Quito; esta se encuentra fragmentada por diversos usos y costumbres:

Hay días que esta plaza presenta a la vista de los extranjeros la caprichosa unión de muchos hombres de costumbres i vestidos diferentes; pues se ven cruzando i confundidos aquí y allí al pisaverde vestido a lo parisiense, al campesino o chagra con zamarrones o chaquicaras, al indio de las serranías con cuzma i capisayo, a las bolsiconas con zapatos de raso i en pernetas, o con el pie descalzo, a los indios del Oriente, medio cubiertos con una especie de escapularios que no pasan del ombligo, calzones que no llegan a los muslos i pintados el rostro y piernas con achiote.³

En efecto, Quito era en el siglo XIX una ciudad enclavada en la Sierra andina, una capital rodeada de un complejo entorno agrario, pero la imagen de armonía ofrecida por la narrativa romántica distaba mucho de las tensiones y conflictos que caracterizaban la compleja modernización de la Sierra. En este momento clave se integraba el país, con un pasado colonial, al nuevo mercado internacional.

Durante el gobierno de Gabriel García Moreno (1860-1875) el Ecuador experimentó una primera y decidida inserción en la modernización. En este período el Ecuador se articuló al mercado mundial, como exportador de cacao.⁴ A la vez, el país observó un proceso de modernización de las instituciones del Estado.⁵ En este mismo período, la Sierra muestra diferencias en el in-

3. Pedro F. Cevallos, «Cuadros descriptivos del Ecuador. Quito», en revista *El Iris*, Quito, 20 de noviembre 1861, p. 157.

4. Manuel Chiriboga, «Auge y crisis de la economía agro-exportadora: el período cacaotero», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1988.

5. Se entiende como modernización básicamente los siguientes elementos: a) la racionalización del proceso productivo (insumos, medios de locomoción, capitales, trabajo) con fines de maximización del lucro capitalista. En este aspecto es sumamente relevante el asunto de cómo se administra la producción agrícola para el mercado, y cómo se concatena el agro al proce-

terior de sus regiones; así el centro busca participar de la economía costeña como mercado de productos para el consumo. La Sierra, en conjunto, se vuelve dependiente de la Costa, así como la Costa se volvía dependiente del consumo de Europa y los Estados Unidos.

La liberalización de tierras favoreció procesos de acumulación característicos de la hacienda serrana y el latifundio costeño, desplazando a pequeños campesinos y comunidades indígenas, como lo demuestran estudios regionales. Así lo han estudiado autores como Moscoso (1991), Chiriboga (1993), Coronel (1993). Las leyes de tierras del período garciano favorecieron la formación del latifundio en la Costa tanto como en la Sierra, por mecanismos fraudulentos, pero también legales. Algunas familias⁶ acumularon y monopolizaron grandes extensiones de tierra. Haciendas y plantaciones se encontraban articuladas al mercado mundial por el puerto de Guayaquil.

Las leyes de cercamiento de propiedades y de «remate de tierras de resguardo» liberaban la tierra, sin dotar a sus habitantes de capacidad de compra, pues estos mantenían su calidad de «menores de edad» como en el Derecho colonial.⁷ Estas leyes liberales, modificadas seriamente por el legado colonial que inhabilitaba a los indios del derecho a participar en el mercado, contribuyeron al fortalecimiento de las élites terratenientes y obligaron a los campesinos a establecer arreglos precarios con estos poseedores. La cambiante estructura de posesión de la tierra, junto con la crisis de la producción textil serrana, por efecto de la importación de productos ingleses, especialmente en las últimas décadas del siglo XIX, obligó a un significativo número de campesinos a emigrar a la Costa, convirtiéndolos en mano de obra disponible para el cultivo de cacao.⁸

so de diversificación industrial; b) la racionalización del Estado que supone la profesionalización de la burocracia, el monopolio de la violencia, y el establecimiento de planteles educativos laicos; c) La diversificación de la sociedad en especializaciones laborales y asociaciones civiles. Estos tres procesos son obviamente problemáticos en el caso de países periféricos o dependientes. Para empezar, como veremos en este estudio, la agro-exportación prima en el campo económico, por lo cual la industrialización es un aspecto secundario, a la vez que el uso de formas precarias de trabajo parece funcional al desarrollo del sistema económico mundial.

6. Es significativo el caso de la familia Seminario, propietaria de 59 plantaciones que sumaban 100.000 hectáreas. En *Ecuador su realidad*, Fundación José Peralta, edición actualizada, 2004.
7. Valeria Coronel, «Conflictos y alianzas en torno a una imagen del progreso: la temprana experiencia del liberalismo en Chimborazo (Ecuador 1845-1861)», tesis de historia de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1993.
8. Linda Alexander Rodríguez, *Las finanzas públicas en el Ecuador (1830-1940)*, Biblioteca de Historia Económica 4, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.

Gracias a esta coyuntura económica, las familias propietarias⁹ se movieron al nivel de clanes fuertemente vinculados y tejieron estrategias de control sobre sus bienes. Organizaron nuevos negocios vinculados al cacao, como censos comerciales, aseguradoras, transporte y banca y con esta modernización parcial lograron un creciente proceso de acumulación del capital que les permitiera ampliar su esfera de influencia.

García Moreno había dirigido un proceso de modernización que, paradójicamente, había abierto las expectativas liberales de ampliación del mercado, a la vez que había llevado a profundizar las relaciones de dependencia en el trabajo agrícola y manufacturero. Así el descontento popular frente a la política agraria y laboral de este período se expresó en levantamientos y rebeliones de las cuales la historia social aún intenta dar cuenta.¹⁰

Como síntoma de su apego a la modernización, complementada por sus estrategias de exclusión de los subalternos de la ciudadanía y la riqueza, las élites modernizadoras del Ecuador vivieron dos mundos. Por un lado, el de la periferia, el pueblo ahorcado cercano al mundo del concertaje en el interior de la hacienda, o del sembrador de la Costa, el mismo que les daba la condición de exportadores y les concedía riqueza y poder. Y, por otro lado, el centro, las ciudades atravesadas por signos de innovación e infraestructura bancaria, comercial, como Quito y Guayaquil y las grandes metrópolis urbanas de Europa, donde concurrían con la facilidad de pertenecer al selecto grupo de la burguesía. París y Londres, entre otras, fueron ciudades donde educaron a sus hijos, donde estos representaron los intereses comerciales de sus extensos dominios territoriales. Así, en Europa residieron gran parte del año, bajo la condición de consumidores.¹¹

Así mismo, el Estado sufrió un proceso de modernización institucional que coincidía con el contexto internacional. El Estado permitía a las élites preparar recursos materiales y humanos del país para el funcionamiento de sus empresas. Entre los objetivos reconocidos durante el período garciano, encontramos el eficiente proyecto de control de la renta pública, para emprender la construcción de una serie de obras a escala nacional, como el ferrocarril, la educación masiva, la modernización del Ejército; todos fueron parte sustanti-

9. En el estudio de Manuel Chiriboga, antes citado, estos nuevos propietarios eran emigrantes recientes y estaban vinculados a casas comerciales instaladas en el Puerto de Guayaquil.

10. Una serie de levantamientos indígenas se dio en rechazo a la ley de «cercamientos de tierras de resguardo», que debilitaron a las comunidades campesinas. La de mayor alcance fue la de Fernando Daquilema, en la provincia de Chimborazo en 1871.

11. Víctor Emilio Estrada calculaba que por este concepto salieron 19.600.000 suces en el período 1900-1913, destinados a sufragar los gastos de cerca de 100 miembros de las familias agro-exportadoras que residían en Europa. Cfr. *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, pp. 87-88.

va de este proyecto que iniciaba la renovación del país. La Revolución Liberal profundizó este proyecto de modernización, a la vez que rompió con el monopolio católico de la cultura, e incluyó a nuevos sectores subalternos a la política.

Según el concepto de Enrique Ayala Mora, la Revolución Liberal matizó el conflicto puesto en escena por la modernización del proyecto conservador garciano, pues Eloy Alfaro, al mismo tiempo que representó para la burguesía comercial y exportadora la modernización del Estado, luchó hombro a hombro con sectores populares, quienes tenían en mente limitar el poder de los terratenientes, obtener el acceso al mercado a pequeños productores, y a la vez ampliar el concepto de ciudadanía. En términos de Ayala Mora: «En la revolución de 1895 confluyeron dos proyectos políticos: el de la burguesía que ya con el control de la economía pugnaba por la dirección del Estado, y el de los campesinos que luchaban por la tierra y la supresión de las instituciones serviles. La burguesía aceptó el liderazgo de Alfaro, que garantizaba la participación popular de la triunfante guerra civil».¹²

Uno de los temas centrales de la historiografía ecuatoriana es ciertamente la profundidad de los cambios que pudo introducir la Revolución Liberal. Su impulso democratizador es evidente en tanto afectó el imaginario de la nación, al que ingresaron nuevos sectores, milicias pardas y campesinos indios, antes no reconocidos como posibles sujetos políticos o miembros de esta comunidad. La Revolución Liberal trajo consigo además la ampliación de una cultura laica, y el despliegue de instituciones académicas, igualmente laicas, como la Universidad Central desde donde se consideraba el Derecho civil, la sociología, las artes modernas, etc. A la vez, y paradójicamente, la «vanguardia arcaica» del subdesarrollo agrario se mantenía en pie.

La Revolución Liberal introdujo cambios que incidieron en la cuestión agraria: la supresión del diezmo, la ley de beneficencia pública de 1908, la supresión del concertaje en 1918, y sin embargo «La Revolución Liberal fue incapaz de tocar los elementos centrales de la cultura política dominante que, en el contexto del modernismo, actualizó una serie de visiones escépticas sobre la población indígena, dando como resultado una naturalización de las relaciones de subordinación».¹³

El pacto de Leonidas Plaza, con la oligarquía de la Sierra y la Costa, ha sido descrito como una opción de reconseruatización del liberalismo que

12. Cfr. Enrique Ayala Mora, «De la revolución alfarista al régimen oligárquico liberal (1895-1925)», en *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, pp. 121-166.

13. José Antonio Figueroa, *Del nacionalismo al exilio interior: el contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes americanos*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2001.

detuvo la posible radicalidad de las aspiraciones de acabar con el modelo hacendatario. Efectivamente, el período que sigue a la Revolución Liberal observa la profundización de las contradicciones de una modernización excluyente, a la vez que se revela el apareamiento de nuevas demandas sociales de sectores populares, que han iniciado procesos autónomos de organización, en parte gracias al espacio abierto, a la educación laica y a la «esfera pública» abiertos por la intervención del liberalismo.

Es así como las primeras organizaciones obreras anarquistas y socialistas expresan su descontento en las primeras décadas del siglo XX, y su legado de crítica al monopolio monetario del Banco Agrícola y Ganadero es acogido por los jóvenes «pequeño burgueses» de Quito, para protagonizar un levantamiento de tenientes del ejército, conocido como la «Revolución Juliana».

Esta revolución, en la que se mezclaron elementos del discurso socialista con críticas al monopolio bancario, ha sido evaluada como un espasmo modernizador del Estado; sin embargo, al decir de Agustín Cueva, «en el mismo año 1929, es decir al tiempo en que se expandía una constitución de principios progresistas, el gobierno no vacilaba en reprimir sangrientamente los levantamientos indígenas de Columbe y Colta».¹⁴

Ni el liberalismo ni la Revolución Juliana transformaron la lógica precaria del agro de este país «dependiente» o neo-colonial, según lo clasificaron los teóricos de la dependencia. Sin embargo, esta «pequeña burguesía» revolucionaria de trágico destino, a la que hace referencia Agustín Cueva, adelantó importantes empresas hacia la modernización. Como lo ha planteado Cueva, estos pequeño burgueses, profesionales, de una corporación burocrática, como lo fueron los tenientes de la Revolución Juliana, expresaron la asfíxia que producían las prácticas de la oligarquía latifundista, al habitante urbano moderno y a una naciente clase media.

El modernismo en el Ecuador es difícil de comprender si no hacemos referencia a los legados de la Revolución Liberal y la Revolución Juliana. Como vemos por los aportes de la historiografía, el liberalismo revoluciona ciertos aspectos de la realidad, a la vez que reforma y perfecciona otros antes existentes. En cuanto a su aspecto revolucionario es importante retomar el concepto de Ayala Mora, quien subraya cómo el Estado liberal, con Alfaro a la cabeza, asume funciones que habían sido tradicionalmente legadas a la Iglesia; declara la libertad de conciencia y cultos y con ello establece institu-

14. Agustín Cueva, «El Ecuador de 1925 a 1960: extracto de *América Latina: historia de medio siglo*», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 10: *Época republicana II. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, pp. 92-110.

ciones orientadas a la instrucción pública, de inspiración laica, liberal y fundamentalmente fomentadas por la rectoría del Estado.

A la vez, debió ser impresionante ver a una joven burocracia, como la Juliana, enarbolar el discurso socialista de los obreros. Estos cambios sociales permitieron el surgimiento de nuevas formas de asociación (de socialización) de inspiración liberal. Pensemos que el mismo matrimonio civil redefinió las relaciones de género como contratos, a la vez que la prohibición del concertaje apuntó –aun cuando con menos éxito– a romper el lazo de la deuda y restablecer las relaciones de trabajo como relaciones contractuales. Las formas de socialización renovadas por inspiración del liberalismo, y el escenario legal que éste abrió, bajo amparo del Estado, fueron revolucionarias pues estas abrieron la brecha para el surgimiento de la «pequeña burguesía» o clase media. A través de medios como la prensa, el modelo asociativo liberal se sumó a la libertad de imprenta, estableciendo las condiciones básicas para el surgimiento de asociaciones obreras no patronales.¹⁵

Los espacios para la pequeña burguesía en la Sierra estuvieron asociados al Estado y a la Universidad Central. En la ciudad se propuso una avanzada hacia la consolidación del Estado, la ampliación de la prensa, la masificación de la modernidad en el espacio urbano. El sujeto moderno urbano fue representado muchas veces en nuestras revistas literarias de principios de siglo, como protagonista de una innovación cultural, a la vez que se encontraba angustiado por la presencia de una amenazante cultura patriarcal proveniente del campo.

La universidad vio surgir un proceso de división del trabajo intelectual del que se desprendieron el pensamiento sociológico, influido fuertemente por el positivismo, la plástica consolidada tras el proyecto de mantener en pie la Escuela de Bellas Artes y la literatura bregando por su autonomía, desde una inicial Escuela de Estudios Literarios y luego desde revistas impulsadas por el círculo de poetas y críticos.

15. Historiadores como: Milton Luna, Jaime Durán Barba y Guillermo Bustos han elaborado sendos estudios sobre la materia. Véase las siguientes obras, en orden de los autores citados: *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años 20*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988; «El movimiento obrero artesanal», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, 1988; «La identidad 'clase obrera' a revisión: una lectura sobre las representaciones del Congreso Obrero de Ambato de 1938», en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 2, Quito, Corporación Editora Nacional, I semestre 1992.

2. AUTONOMÍA DEL CAMPO LITERARIO Y PUBLICACIONES MODERNISTAS

Aun cuando Quito tiene una tradición de más de tres siglos en la práctica del arte y de los oficios, es el ambiente establecido por el liberalismo y las ideas socialistas el que abre el espacio para el modernismo, pues esta tendencia está ligada a la definición del arte y las ciencias como un trabajo especializado, profesional y laico. El historiador Gabriel García Navarro¹⁶ da cuenta de la importancia de la academia de Bellas Artes como institución de la cultura moderna, a la vez que nos muestra su permanente inestabilidad hasta entrado el siglo XX.

En 1872, como parte de su proceso de renovación cultural, ordena García Moreno la apertura de la Academia de Bellas Artes y contrata para ella profesores expertos, con formación europea. Manosalvas, Luis Cadena, José González Cadena fueron incluidos en la lista de formadores de los jóvenes artistas quiteños. Sin embargo, esta academia cerró cuatro años más tarde, justamente con la muerte de García Moreno.

En el mismo camino, una nueva apertura en 1883 por la voluntad del presidente Caamaño, es seguida de una clausura por orden presidencial. Esta inestabilidad muestra la falta de autonomía de las artes frente al Estado; es decir, el frágil nivel de institucionalización del círculo de creadores y del mercado de consumidores de obras de arte, que podrían haber permitido su institucionalización por fuera de las decisiones de un Estado que prefería modernizar y a la vez imponer a la Iglesia como vigilante de las conciencias.

El país tendría que esperar por una nueva fundación hasta 1904, en el gobierno del general Leonidas Plaza y por iniciativa del pintor y novelista Luis A. Martínez, el cual por esos años era ministro de Instrucción Pública, para que la Escuela de Bellas Artes alcanzara cierta estabilidad. En esta escuela surgen muestras significativas de la plástica moderna ecuatoriana.

La Escuela de Bellas Artes fue el centro de la actividad estética del país, fue espacio abierto para estudiantes y profesores¹⁷ y funcionaba en un pabellón de madera, conocido como el kiosko, situado en el parque de la Alameda, lugar que había sido construido para la «Exposición Nacional de Artes Plásticas», que tuvo la ciudad en 1892, durante el período del presidente progresista Antonio Flores. Luego de este acontecimiento, había permanecido ce-

16. José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.

17. El señor Pedro Travesari fue el director; Juan León Mera, el secretario, y los profesores de dibujo y pintura: Rafael Salas, Juan Manosalvas y Joaquín Pinto; Víctor Puig, de litografía y José Domínguez, de escultura.

rrado por temporadas y en otras ocasiones era convertido en bar o cantina, lugar al que acudían los paseantes del gran parque. La Escuela se mudó a la casa chica del Teatro Sucre y funcionó allí hasta 1906. En ese entonces dictaban clases artistas tan notables como: Manosalvas, Salas y Joaquín Pinto, los cuales mueren en ese mismo año, con pocos meses de diferencia, dejando a la Escuela de Bellas Artes esperando por una nueva generación de maestros. Ante esta emergencia, testifica García Navarro, se buscó a otros maestros para sustituirlos. Se llamó al pintor César Villacreces, se contrató al pintor español León Camero, se contactó al pintor A. Wenceslao Cevallos que se encontraba en Roma y se contrató al arquitecto Radiconcini, al escultor Carlos Libero Valente y al pintor portugués Pereira.

Hacia 1914, la Escuela de Bellas Artes se encontraba sólida y recibía profesores visitantes que traían nuevas técnicas y propuestas, quedando atrás el momento glorioso del romanticismo e incorporando con vigor las influencias del simbolismo, del impresionismo y expresionismo. Es significativo el aporte de José María Roura Oxandaberro, pintor y caricaturista catalán; Harold Putnam Browne, norteamericano, hijo del gran paisajista Geo Elmar Browne, profesor de la Academia *Julien* de París. Acerca de Paul Bar¹⁸ y de Browne es importante pensar en la influencia de estos artistas sobre la plástica quiteña. Los dos eran pintores jóvenes, modernos, que venían del impresionismo y desde la cátedra influyeron en la búsqueda de los colores puros. Vemos en esto una aproximación al arte abstracto acogido con interés en la ciudad de Quito.

Además, como señala García Navarro, *Caricatura* fue materia de estudio en esta escuela; el profesor Roura Oxandaberro era un especialista que enseñó a los jóvenes quiteños esta forma compleja de representación. Así es como se incursionó en el concepto de la representación caricaturesca, la cual portaba un retrato irónico del entorno social. *Caricatura* fue el concepto que reunió a artistas plásticos con literatos para fundar la revista *Caricatura*. Se presentó ante el público quiteño, como un semanario humorístico de la vida nacional y pretendió despertar a la ciudad, presentando una serie de eventos relacionados con arte y actualidades.

Caricatura fue también un espacio para difundir criterios rigurosos en ensayos sobre crítica de arte. En 1924, por ejemplo, el crítico Henry Nick publicó un ensayo sobre las exposiciones de pintura en la ciudad. Así ha queda-

18. Para Hernán Rodríguez Castelo, Paul Bar abrió las puertas para que los alumnos salieran a plantar el caballete al aire libre, al *plein air* que tanto amaban los impresionistas. Pedro León, pintor nacido en Ambato en 1894, alumno distinguido de Bar, dominó el Impresionismo y el Puntillismo. Cfr. Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en el Ecuador*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador: Museo de Arte, 1988.

do registrado este evento donde el crítico nos informa que en ese año la ciudad pudo conocer una serie de exposiciones, como la de Ortiz, la cual abrió la época de salones independientes o particulares; la de Browne, artista norteamericano impresionista; la de Yépez, algo académica y antigua en el uso de colores y no muy precisa en el dibujo. Y la de Oxandaberro, de factura moderna: «Para los aficionados al arte pictórico que visitaron las exposiciones: Yépez, Browne y Oxandaberro, la impresión y concepto sugeridos por las tres escuelas deben haber sido así: Yépez pinta lo que ve. Browne lo que ve, pero más vivo de color, y Oxandaberro pinta lo que sueña, valiéndose de lo que ve».¹⁹

En síntesis, diremos que la Escuela de Bellas Artes de 1904 fue un eje para la formación, ejecución y distribución del arte de y en la ciudad. Que en estos espacios se dio lugar a formas y expresiones de los artistas ecuatorianos, los cuales sumaron a su talento, la formación profesional que obtuvieron gracias a la teoría de la plástica, la crítica y la producción estética. La teoría de la representación empezaba a cambiar ante el fin del monopolio ideológico de la Iglesia.

3. LA DELIMITACIÓN DEL CAMPO LITERARIO EN EL MODERNISMO QUITEÑO

Se anuncian ya los funerales de las ideas prejuiciosas y descoloridas de la costumbre añeja: asistimos alegres a su entierro porque asistimos al triunfo de la risa fecunda y plena, que es la renovación.

Gonzalo Pozo

La Escuela de Literatura presenta en 1886 su primera revista.²⁰ En ella, autores consagrados de la literatura romántica anuncian un giro entre los cultores de las letras; sin embargo, es en las revistas más que en la Escuela de Literatura, en donde los poetas y críticos encuentran su espacio de identifica-

19. Henry Nick, «Las exposiciones de pintura», en revista *Caricatura*, No. 127, 1924, p. 510.

20. *Revista de la Escuela de Literatura*, (fundición de tipos de M. Rivadeneira). El tomo I, primer número de esta revista, se presentó en Quito, en enero de 1886. Juan León Mera estuvo encargado de escribir el «Prospecto». El tomo II salió a la luz en el año de 1887 (imprenta de Elena Paredes).

ción. Es la iniciativa de los círculos de intelectuales jóvenes, muchos de ellos ciertamente de origen aristocrático, pero compañeros en la escuela laica fundada por los liberales, en el colegio Mejía, la que saca adelante la producción modernista, crea un público y un espacio de difusión.

La *Revista de la Escuela de Literatura* recibía aportes de ensayos y poesía de sus socios: honorarios, correspondientes y activos, y proponía ser un lugar abierto desde donde se pudieran expresar las propuestas literarias. Su voluntad de circulación podía verse en que esta revista se distribuía en veinte agencias situadas en diferentes ciudades del país.

Más adelante, los jóvenes literatos sumaron otros espacios, como la revista *Ariel*, que según el ensayista Julio Moncayo²¹ dejó dos cosas: una fuerte confraternidad literaria y fue el antecedente de la revista *Letras*, que se inició en 1912 y fue editada en la imprenta de la Universidad Central. Entre sus propósitos estuvo el anhelo de vincularse con otras revistas más allá de los espacios nacionales. Fue trabajada con inmenso entusiasmo por sus colaboradores, entre ellos: Francisco Guarderas, Ernesto Noboa, Isaac J. Barrera, Arturo Borja, José Rafael Bustamante, Humberto Fierro, quienes publicaron allí poesía y ensayo crítico. Borja publicó en esta revista poesía, y tuvo espacio para la crítica en la sección «Las revistas». Noboa Caamaño publicó poesía e hizo aguda crítica desde la sección «Libros Hispanoamericanos». Según Guarderas, la revista *Letras* abría su espacio a todos los que tuvieran algo que decir, ahí tenían su tribuna. Además piensa que es admirable la gestión de Barrera para mantener esa publicación sin apoyo de nadie, ante la indiferencia de los poderes públicos.

Otro lugar para esta actividad literaria fue la revista *La Idea*, 1917, órgano de la Sociedad Literaria César Borja, editada en la Imprenta del Colegio Mejía. Sus directores fueron Luis Aníbal Sánchez y César Orellana y contó, entre sus colaboradores, con Jorge Carrera Andrade y Augusto Arias. Desde esta revista escuchamos a César Carrera Andrade hablar del nacimiento de una nueva literatura ecuatoriana. En la crítica que hace al libro *Latidos del corazón*, «del joven literato Navas», sostiene que este poeta: «no ha olvidado, como muchos poetas huecos, falsos imitadores, que en nuestro suelo fecundo tenemos prosadores magníficos e insignes poetas; que nuestra literatura, todavía infantil, vale más que la importada y mercenaria».²²

En el mismo número de la revista, Jorge Carrera Andrade escribe un ensayo sobre Medardo Ángel Silva, para proponer que el poeta guayaquileño tiene ya una obra opulenta en el *El árbol del Bien y del Mal*. Para Carrera An-

21. Julio Moncayo, «Para un alma sentimental, sensible, sensitiva», en revista *Letras*, Quito, 1912, pp. 117-118.

22. César Carrera Andrade, «Latidos del corazón», en revista *La Idea*, Quito, 1917, pp. 61-12.

drade, el poeta Silva también ha dado poemas raros y poemas sentimentales y es una de las voces de la renovación. Junto al cultivo de la crítica literaria, en estas páginas se publica el poema inédito «Ritornello» (Aria de Scarlatti), de Silva. Un año más tarde, siendo uno de los directores Jorge Carrera Andrade, Silva envía un ensayo en colaboración, que lo llamó «Hacia la luz lejana». Es interesante en este ensayo, el que Silva quiera que lo recuerden como a un hermano mayor: «visión intacta de aquellas horas primeras de la iniciación. Mi gesto indolente de prematuro melancólico y desmadejado, en el Gimnasio, mis melenas de tinta, anubarradas en mi frente donde los ensueños recién nacidos ensayaban su vuelo, con las débiles alas de las estrofas primogénitas».²³

La revista *Frivolidades* aparece en agosto de 1919. Entre sus colaboradores se encontraban: César Carrera Andrade, Luis Aníbal Sánchez, Carlos H. Endara. Jorge Carrera Andrade y Humberto Fierro, se juntaron aquí para elaborar el proyecto de fundar una editorial de revistas y libros de autores jóvenes, e iniciaron su labor con una publicación quincenal, *Frivolidades*, «penetrada de intenciones de arte nuevo».

Jorge Carrera Andrade hace referencia a:

Fálquez Ampuero, el más grande de nuestros parnasianos, escribió un estudio definitivo sobre Paul Verlaine, en una prosa relumbrante de pedrería como una tiara papal. César Carrera Andrade nos dio algunas páginas profundas, arrancadas de su obra de ensayista. Adolfo H. Simmonds nos regaló crónicas de magistral desenvoltura. Nosotros estudiamos a Picasso y a Apollinaire, el poeta de los «caligramas», la «Leerte-Océan» y los «Obuses color de Luna».²⁴

En *Frivolidades*, el 2 de junio de 1919, pocos días antes de la muerte de Silva, la revista publica un ensayo de este poeta sobre Humberto Fierro que, entre otras cosas, decía: «Él ama la artificiosa sencillez, las complicaciones que no delatan serlo, la palabra inaudita que suena con imprevista musicalidad y evoca, no obstante, el conocido sonar antiguo».²⁵ Una nueva forma y referentes clásicos inspirados en la lectura del simbolismo describen a este artista innovador.

La revista *Caricatura*, que se presentaba como un semanario humorístico de la vida nacional, en 1918 tuvo entre sus redactores a Enrique Terán, Guillermo Latorre, Jorge Diez y Alberto Coloma Silva. Hacia 1924, Enrique Terán y Eduardo Batallas son sus directores y es una revista de publicación quincenal. La revista advertía a los lectores: «Sí, lectores, ésta que viene aquí,

23. Medardo Ángel Silva, «Hacia la luz lejana», en revista *La Idea*, 1918, p. 80.

24. Jorge Carrera Andrade, «Humberto Fierro: el prisionero de la soledad. Aprendizaje de perfección», en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1947, pp. 39-48.

25. Medardo Ángel Silva, «Humberto Fierro», en revista *Frivolidades*, 1919, p. 17.

frívola e imperturbable, con la usual sonrisa dominguera; ésta que trae el manojo disperso y revolucionario, el puñado de cuartillas que entre ironías y sonrisas, trae las notas de Arte, ésta es *Caricatura*».²⁶

Otra revista que hemos revisado es *Iniciación*, de 1922, la cual pertenecía al órgano del centro universitario leonés. *Iniciación* se presentó como una garantía de sinceridad y seriedad. Revista mensual que un grupo de jóvenes universitarios decidió fundar con el propósito de reclamar la atención pública hacia «la patria chica», común a los de ese grupo y con el objetivo de ofrecer un campo de producción literaria de ensayo a los que quieran correr con los fundadores del albur de la iniciación en el servicio del Arte. El que esta revista haya surgido en Latacunga nos habla de cómo el modernismo era de interés en las urbes regionales y no solamente en las dos mayores ciudades del país. La revista pretende ser un campo sin *cercados* ni *cortapisas*, un campo abierto para la invención y la crítica literaria.

En *Iniciación* de 1922 aparecen una serie de ensayos sobre crítica. El de Gonzalo Pozo: «Renovación», en el cual resalta las exigencias de la vida moderna: mejorar, buscar nuevas ideas y nuevos propósitos; «buscar el peligro para ser héroes y el deber para ser buenos». Otro ensayo de la misma revista es el de Mario de Alcaraz, sobre cómo debe ser la crítica moderna: «Abunda en nuestros días una literatura enferma, llena de ripios y muchas veces anti-gramatical; literatura barata que se yergue casi triunfante por la falta de sanción; porque nadie le detiene el paso; porque nadie opone vallas a tanto sandío y necio que cree que el laurel apolínico se hizo para cualquiera».²⁷

Sabemos también de la revista quiteña *Claridad*, la cual se promueve como Ilustrada, de Literatura, Arte y Ciencia. La revista presentó su primer número en enero de 1926. Tuvo entre sus directores, redactores y colaboradores a militares y a civiles. Director: el teniente A. Augusto Pozo y director honorario, Francisco J. Boloña. En la redacción, al poeta Augusto Arias.

La revista manifestaba el anhelo de conocer y aprender a cultivar las «Letras». En *Claridad*, de 1926, se publicaron poemas de Humberto Fierro, Arturo Borja, Jorge Carrera Andrade, Augusto Arias y Medardo Ángel Silva, de quien se publicó además la novela corta *María Jesús*. «Ojalá sea el augurio de felicidad para la juventud que trabaja en las aulas Universitarias y para todos aquellos elementos pensantes que llevan en su diestra inquebrantable la tea luminosa, la que deja ver los nuevos rumbos y el encauzamiento de las nuevas ideas.»²⁸

26. «Otra vez», en *Caricatura*, enero 18 de 1920, p. 148.

27. Mario de Alcaraz, «Crítica y críticos», en revista *Iniciación*, Latacunga, 1922, p. 4.

28. «Nuestros ideales», en revista *Claridad*, No. 1, Quito, 1926, p. 1.

Francisco Guarderas publicó en la revista *América*, en enero de 1959, un ensayo sobre su experiencia en el círculo modernista, visto desde la distancia de tres décadas. Éste es un importante testimonio que porta no solo la experiencia, sino una propuesta de interpretación del papel de la literatura en las primeras décadas del siglo XX. «Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más célebres y desventurados de nuestro tiempo»,²⁹ como llamó a su ensayo, describe a cada uno de los poetas del círculo, habla de sus lecturas, del significado de sus gestos de identidad excéntrica. Guarderas hace una lectura distinta a la que propuso Andrade en 1940. Según Andrade, la indiferencia del medio fue la consecuencia de la melancolía y muerte de los poetas modernistas.

Francisco Guarderas narra las dificultades que tuvieron los jóvenes literatos para ser legitimados como escritores, y el ambiente escéptico de los quiteños frente a la propuesta de innovación que estos traían. El ambiente en el que surgió el modernismo quiteño fue el de una generalizada falta de credibilidad de sus contemporáneos, acerca del hecho de que unos jóvenes de su propio medio se puedan atribuir el título de poetas e innovadores: «En nuestra época existía un intolerable sentido de acrimonia [...] A la juventud de mi época se la consideraba frívola, por lo tanto, debía renunciar al arte, no se la creía buena sino para el juego de azar y los otros juegos [...] A mis amigos, a mi grupo le correspondió el honor del impulso y el dolor de la incompreensión y de la lucha».³⁰

El ensayo muestra cómo este primer momento de formación del círculo modernista está atravesado por una tensión entre su deseo de innovación y una fuerte presencia en el medio cultural de una visión aristocrática, es decir tradicional, de la cultura. Los poetas se consideran escritores y se distancian de la idea de belleza vinculada al honor y al prestigio dominante en el medio tradicional, de claro corte barroco-aristocrático. El ensayista resalta la preferencia de estos jóvenes por las reglas de una disciplina, antes que la fortuna de los juegos de azar que son formas de exhibición del honor cortesano. Su voluntad, acorde con el proyecto modernista de delimitación del campo de la literatura, se ajusta más a un deseo de entender las pautas de lectura y escritura de una creación estética. Su afirmación se encuentra en el desarrollo de un método crítico con el cual toman total distancia de las exhibiciones azarasas de la cultura aristocrática que la sociedad quiteña les tenía reservadas.

El círculo modernista quiteño semejava a los modernistas de todas las ciudades del mundo en su búsqueda de delimitación del campo literario, lo

29. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», pp. 71-95.

30. *Ibidem*, p. 74.

cual suponía una voluntad de distanciamiento de otras ramas intelectuales, principalmente el de la política. En un gesto de distanciamiento del modelo del literato romántico, que era creador pero también polemista en la política, escritor de derecho y de opinión, Guarderas recuerda que la actitud de su círculo de jóvenes escritores era el cultivo de una sensibilidad, la lectura de unos textos específicamente literarios, la inversión de toda su energía en la pura literatura. En este sentido, Guarderas dice: «lo que nosotros hicimos era distinto de lo que hacía *La Sociedad Jurídico Literaria*» donde, como sabemos, colaboraban abogados con letrados, sociólogos positivistas con ideólogos del liberalismo y el conservadurismo. Allí contribuyeron Julio Moreno, Manuel María Sánchez, Aníbal Viteri, Nicolás Jiménez, Leonidas García, Belisario Quevedo y otros juristas y literatos... La revista «había triunfado en varias disciplinas». Guarderas rinde homenaje a la revista de la «Jurídica», pero dice que «ni el espíritu, ni la dirección de la Jurídica influyeron de modo alguno en la insurrecta juventud literaria de mis tiempos». Guarderas apunta a establecer un contraste entre la literatura antes del modernismo, mezclada indiscriminadamente, con otros campos, y la literatura después del modernismo. Esta es la vía por la cual la literatura contribuía a la complejización institucional, a la diversificación y, por tanto, al despliegue de la modernidad ecuatoriana. La distancia fundamental es que el nuevo espíritu literario era el trabajo especializado en el lenguaje, el erigirse en campo profesional especializado, y dejar en este sentido que los otros campos hagan lo mismo:

La insurrecta juventud de mi hora, trajo además esta diferencia: ser completamente indiferente a la política, a la beligerancia; fue simplemente «toda ansia, todo ardor, sensación pura y vigor natural y sin falsía», como dijo Darío [...] En realidad por demasiado jóvenes, por demasiado enamorados del arte, del dolor, de la vida, es lo cierto que a ninguno de nosotros le importaban los arditos los problemas de la vida pública o del Estado.³¹

Los modernistas renunciaban paradójicamente a la vida pública, a la vez que forjaban nuevos públicos literarios. La renuncia a la que hacen referencia es a su no-participación en el comercio o en empleos burocráticos. Su deseo es dedicarse exclusivamente a la literatura. La deliberada distinción que la cita establece entre la política y el arte no expresa indiferencia intelectual. Se trata de marcar la diferencia entre una práctica clásica de la cultura como patrimonio que hace de algunos personajes concentradores de todos los saberes: abogados, políticos y poetas, y el proyecto de especialización de los campos del saber que atraviesa, tanto la profesionalización de la política, como la

31. *Ibidem*, p. 75.

de la poética. Así como el Estado tiende a especializarse, los literatos persiguen una vida profesional en su campo.

Su distanciamiento de la cultura previa es un signo de identidad, pero no carece de contenidos. El proceso de innovación del lenguaje en el que se ven comprometidos supone una real inmersión en los temas intelectuales del modernismo en el ámbito internacional: «Éramos discípulos ignorados de los discutidos, para nosotros indiscutibles: Darío, Silva, Valencia, Chocano, Villaespesa, Machado, Jiménez». Su propuesta constituye una regeneración del lenguaje como material creativo y un distanciamiento de las nociones de estética precedentes. La literatura de «ritmos mecánicos» es sustituida por un ritmo intimista, una combinación de sonidos intimistas con una exterioridad no realista sino simbólica:

Trajimos, no inventamos, la soltura métrica en acentuación. Empleamos los alejandrinos pareados de los románticos franceses: quitándoles las antiguas cesuras, los acentos obligados y casi todas las condiciones prosódicas de los metros consagrados, se daba a éstos gran fluidez y facilidad. La armonía no dependía de acentos ni de hemistiquios, sino de una nota interior que ondula a lo largo de las frases, como una melopea íntima, melódica, ajena al martilleo de la obligada rima. Nos proclamamos, pues, modernistas sin reservas.³²

Hay que subrayar que este proceso de autonomía de la literatura se daba en condiciones de intercambio e intertextualidad muy rica con otros campos de la estética, que también se encontraban en proceso de innovación y delimitación. Era notable el diálogo intertextual entre pintura y literatura. Los poetas y escritores quiteños, además de agudos lectores de literatura, estaban interesados en todas las formas del arte. Es significativa, por ejemplo, la relación que entablan los escritores con el pintor Paul Bar.³³

Paul Bar mostró a los poetas quiteños la manera de ver y comprender las conexiones entre plástica y literatura, entre impresionismo y poesía. Les

32. *Ibidem*, p. 79.

33. En la revista *América*, Quito, 1959. Francisco Guarderas explica que este fue un pintor francés, moderno y culto. Llegó a Quito por el contacto con una familia rica de la ciudad. El pintor vivió en la ciudad y recorrió los mismos senderos de los poetas de entonces. Tuvo una cátedra en la «Escuela de Bellas Artes» de la ciudad. Más tarde, regresó a París lugar donde logró nombre y prestigio como pintor «puntillista». En Quito dejó un discípulo, Pedro León, artista importante para la plástica ecuatoriana. Pedro León, nacido en Ambato, en 1894, dominó el Impresionismo y el Puntillismo. Viajó a Europa y trajo nuevos referentes teóricos. Dictó una conferencia en 1938 «Ideas acerca de la pintura moderna». Explicó el cubismo, el fauvismo y el superrealismo. Pedro León, destacadísimo pintor ecuatoriano, ocupó la subdirección de la Escuela de Bellas Artes. Francisco Guarderas resalta también este intercambio entre el pintor Paul Bar y los poetas y escritores de entonces.

mostró las concatenaciones rigurosas que existen entre un paisaje de Versalles y una estrofa de Verlaine, entre un poema de Baudelaire y un agua fuerte de Felicien Rops.

El desafío de esta innovación literaria provocó reacciones de los supuestos defensores de la pureza del idioma, un escepticismo severo que tiene íntima relación con el legado colonial de estos territorios, una profunda incredulidad en el medio acerca de la capacidad de sus propios habitantes, para intervenir en el discurso de la modernidad. Se suponía que la cultura modernista venía desde fuera, no podía crearse nada bueno en Ecuador, lo único bueno era conservar lo que los castellanos habían legado a su llegada.

Entre uno de los escépticos del modernismo, Guarderas cita al «tuerto Calle»,³⁴ quien asume que el modernismo es una influencia extranjera y califica a los modernistas ecuatorianos de ser «la canalla literaria»: «En otras partes, el advenimiento de esta singular escuela, producirá algún beneficio, digamos léxico, con el aporte de términos nuevos o resucitados al lenguaje literario: en América ocurre que su invasión, trae consigo un neologismo inútil y bárbaro que, tiende a corromper el idioma, reduciéndole a una especie de argot para uso exclusivo de la canalla literaria».³⁵

Sin embargo, Guarderas describe, más allá del nacimiento problemático del modernismo ecuatoriano, de su fase de consolidación, lo afianzadas y múltiples que eran las redes de circulación intelectual en este país. Se consolidaba la experimentación estética, pero también una esfera intelectual más allá de los círculos de lectura que habían fundado las revistas literarias:

Por fortuna no fue hondo ni durable nuestro descrédito [...] Versos como estos de Arturo: *Te haré una rima de encaje con sutil hilo de luna, cantaré a tus ojos puros una canción de cristal y soñaré con el oro de tus cabellos en una mañana primavera*. Y versos como los de este soneto de Ernesto: *Tenía tu exangüe y fino rostro de nazarena el inefable hechizo de una visión lejana; tenías los rizos blondos de María Magdalena, y la voz armoniosa de la samaritana* eran versos que fatalmente calaban en la inteligencia y la sensibilidad humana, y se abrían paso, cualesquiera que fueran las consignas y los obstáculos [...] Conocimos a Isaac Barrera, el cual desde «El Comercio» escribió un artículo en defensa del poeta maldito «Verlaine». Arturo Borja lo descubrió en la librería de «Paredes», desde entonces nuestra amistad fue cordial. A la sazón

34. «El tuerto Calle» fue el periodista Manuel J. Calle. Se le conocía también como Ernesto Mora, quien utilizaba una serie de seudónimos. Escribía en el diario *El Guante*. El semanario *El Arlequín*, en el cual colaboraba Ernesto Noboa y Caamaño, quien para los años 1915 y 1916, publicó una serie de ensayos en los cuales respondía de manera firme las opiniones y críticas de este periodista.

35. Calle citado por Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», p. 80.

engrosaron nuestras filas Humberto Fierro, Julio Moncayo y Emilio Alzuro Espinoza.³⁶

4. QUITO: REPRESENTACIONES DEL CAMBIO CULTURAL EN LAS REVISTAS MODERNISTAS

El poeta modernista, en el ensayo de Guarderas, no era solo un lector y un escritor, sino un habitante urbano que portaba signos de identidad que remitían a sus observadores a pensar en un cambio cultural general. Al decir de Guarderas, existían dos actividades importantes en la vida de estos poetas: la literatura y la elegancia. Las dos cosas se reputaban antagónicas. «Porque nosotros intentábamos reconciliarlas, fuimos odiados carnavalescamente por algunos y admirados supersticiosamente por otros».

Las imágenes de estos poetas como paseantes de Quito develan senderos fundados por el rico imaginario de estos intelectuales. La cálida narración de Guarderas habla de unas costumbres nuevas, una exhibición de gestos de identidad, que nos conducen a pensar en las transformaciones que estos ex-céntricos expresaban e introducían en la ciudad:

Como se vestían elegantes, deseaban tomar vino, pero no tenían dinero para esto, así que tomaban cerveza muy seguido en «la taberna de Alcocer» siempre en la mesa No. 8, en ese lugar recitaban, lo propio y lo ajeno. De ahí pasaban al «Club Pichincha», donde seguían juntos. Arturo Borja era el más joven, sin embargo, era el que recomendaba lecturas, descubría los últimos valores, señalaba las primeras esperanzas. Era Borja también el que ordenaba las botellas de cerveza (bosques). Un día apareció todo vestido de negro en recuerdo de los 15 años de la muerte de «Verlaine».³⁷

En sus recuerdos, Guarderas nos habla no solo de la fuerte conexión entre estos nuevos senderos de la identidad urbana modernista y los poetas simbolistas franceses, sino también de cómo este Quito intelectual logra establecer un puente con el puerto que era la vanguardia de la modernización en el país. El poeta moderno quiteño teje un puente nacional con la modernidad de la Costa, el proyecto modernista teje redes nacionales:

Entre tanto, sin curar de la fama, nuestra influencia cultural corría por la patria como un aluvión. Los poetas de Ecuador no aspiraban sino a cantar co-

36. Francisco Guarderas, *ibídem*, p. 81.

37. *Ibídem*, p. 83.

mo lo hacían los poetas de mi grupo. Nadie lo proclamó, pero los muchachos que «iban por la triste Quito, por esas calles que se recuestan y se resbalan, contrastando el énfasis de sus melenas con la suma corrección del traje», habían promovido la verdadera unidad nacional.³⁸

Mas allá de la imagen de modernización, asociada a la incorporación de nueva tecnología y al Estado liberal consolidado por oleadas de renovación institucional, el giro modernista se ve retratado en estas revistas como la configuración de un nuevo espíritu que redefine el espacio urbano, se reconoce en paseos, nuevos lugares del ocio, nuevas formas de consumo e identidad urbana.

Así, en 1909, en la revista *La Ilustración Ecuatoriana*, se presenta un ensayo sobre una serie de innovaciones que sufren colinas y barrios. Antes de 1909, las colinas del «Panecillo», «San Juan» y «Puengasí» eran los límites de Quito. Pero en esos años estos límites son constantemente invadidos por casas trepadoras, las cuales son aceptadas como una contribución al aspecto pintoresco de la ciudad. Pero cada uno de estos barrios parecía estar encabezado por una institución modernizante. El «Sanatorio Rocafuerte», donde se empieza la práctica de la psiquiatría moderna, encabeza el barrio de *San Juan*. El barrio de *La Tola* se extendió con nuevos edificios y casas, las cuales surgieron atraídas por la cercanía de la «Casa Salesiana de Artes y Oficios», la misma que había sido fundada un poco antes de esta fecha. *La Magdalena*, antes considerada como un espacio rural, es vista al momento como parroquia urbana, por la serie de nuevas construcciones que la unen a Quito. El barrio *Calderón* situado al oeste, se llenó con una serie de casitas de artesanos albañiles, las cuales trepan las colinas.³⁹

El año de 1909 es significativo para el crecimiento de la ciudad. Gracias al ferrocarril se pudo transportar una serie de bienes y materiales pesados, los cuales fueron empleados en obras públicas y privadas, en especial para la instalación del agua potable. La ciudad crecía. Hacia 1914 el área llegó a ser de 469,5 hectáreas y estaba dotada de los servicios básicos, al igual que cualquier capital moderna de América Latina. Siguiendo un proyecto de modernización la ciudad, hacia 1922, tenía alcantarillado, pavimentación y alumbrado público apropiados para una ciudad de primera categoría.⁴⁰

La ciudad recibió una serie de muestras de «progreso» en la primera década del siglo XX. La más significativa puede verse en la vía férrea, que fue

38. *Ibidem*, p. 86.

39. Celiano Monge, «Quito», en revista *La Ilustración Ecuatoriana*, No. 11, Quito, 10 de agosto de 1909, p. 182.

40. Cfr. Luis Paz y Miño, *Apuntes para una geografía urbana de Quito*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Plan Piloto Ecuador, 1960.

uniendo a los pueblos serranos hasta llegar a la Costa y al mar. Además, desde una visión moderna de vialidad, se conectó al tranvía con la estación del tren.⁴¹ Entre las obras urbanísticas y públicas de este período tenemos la provisión de agua a las casas particulares; recordemos que antes eran los aguadores, que en vasijas y pundos de greda transportaban el agua desde las pilas y surtidores, que a su vez eran abastecidos desde las quebradas del Pichincha, San Juan y el Atacazo. La nueva forma de acceso al agua modificó la cotidianidad de la familia, la cual pasó de la utilización de un bien escaso y restringido de consumo a otro, cómodo y abundante. Se inaugura el lavabo y el agua corriente introduciendo «la higiene» como una condición del «bienestar moderno».

La luz eléctrica se instaló en la ciudad en 1895 y la planta suministradora fue «ubicada en el lugar denominado Piedrahita».⁴² Fue este servicio obra de modernos empresarios quienes formaron «La Eléctrica». La intención fue, por un lado, dotar a Quito de un servicio moderno, sencillo y económico y por otro, la rentabilidad de este proyecto. Esta empresa en 1905, como lo ha investigado María Susana Vela,⁴³ se asoció con capitales extranjeros formando «The Electric Light and Power Company» empresa regulada por las Leyes del Estado de New Jersey.⁴⁴ Así, en el año de 1922 era ya una empresa consolidada y fuerte que instaló su planta hidroeléctrica en el valle de los Chillos para beneficio de la industria textilera Chillo-Jijón.⁴⁵

5. LA CIUDAD QUE SE INCENDIA: NUEVOS ESPACIOS

Las revistas literarias describen estos lugares para luego representarlos como espacios simbólicos de una ciudad que está surgiendo. La revista *Frivolidades*, para el verano del año 1919, presenta una versión de Quito como una ciudad artificialmente renovada. Las calles aletargadas de la ciudad se incendian. Casinos, teatros, cines y otros lugares de diversión se ofrecen como el espacio abierto y cosmopolita donde la gente mira y es mirada. Hay inten-

41. Jorge Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, Biblioteca de la Revista *Cultura* XVI, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995.

42. Carlos Larrea Holguín, «Resumen histórico de la Empresa Eléctrica Quito», en revista *Amperio*, No. 1, Quito, junio de 1966.

43. María Susana Vela ha investigado sobre este aspecto en un trabajo inédito, *La luz eléctrica en Quito*, Departamento de Historia de la Universidad Católica del Ecuador, 1996.

44. *Ibidem*, p. 17.

45. Revista *Amperio*, No. 4, julio-diciembre de 1967.

ción de mostrar el espacio de afuera, los senderos por los cuales pasea el poeta modernista. La ciudad recibe viajeros y aventureros de rostros y actitudes exóticas. Los casinos son visitados por *yanquis barbilampiños, húngaros de rostros geométricos*.

Hay inquietud y agitación frente a los cines y teatros. Estos lugares, además de ser interesantes por su oferta en novedades internacionales —el espectáculo— son espacios para ver y ser vistos. Son sitios excitantes de inmensa expectativa, donde mujeres y hombres muestran los signos de la elegancia en modales y trajes. La agitación e inquietud de asistir a los teatros, cines y lugares de diversión, el excitante *fru fru* de sedas de la mujer que pasa; toda esa elegancia sutil que despierta a la aventura. Terrazas y bares, con su *five o'clock tea* son amenizados con música de orquestas, instaladas allí para animar los bailes mundanos y el *bon humour*. No son bailes conocidos, son bailes modernos e internacionales: ritmos de mundo.⁴⁶ En este tiempo muchos de los moralistas critican los bailes que juntan a los cuerpos y advierten sobre la carga lasciva del tango. Se crea una atmósfera artificial, un ambiente de esnobismo y de frivolidad. Surgen nuevos espacios simbólicos donde se deja retratar un público burgués: «el viejo banquero, correcto y hermético, atento solo al ritmo del baile; el *dandy* de monóculo, jactancioso y parlanchín; la chiquilla *chic* que hace alarde de sentimentalidad y buen gusto; toda esa pléyade original que puebla casinos y *restaurants*».⁴⁷

Los paseantes disfrutan de las soleadas avenidas donde intercambian novedades, confidencias y *flirtean*. En esas mismas avenidas, dice la revista *Frivolidades*, cabrilla el «Milord» lujosísimo y se abre paso el «Ford» atrevido. Hay que notar aquí el afán de citar marcas internacionales en competencia entre ingleses y yanquis. La aletargada ciudad se transforma en un espacio que intenta ser narrado como ciudad de nuevos lugares, fantástica, sonriente, armoniosa, pero sobre todo moderna, lujosa y cosmopolita, llena de innovaciones y ofertas mundanas. Hay, sin duda, la pretensión de identificar a Quito como una ciudad optimista, ciudad que está innovándose.⁴⁸

46. Por esos años, el tango llega desde el Sur. Augusto Arias comentará sobre esto: «Rumbismo y tanguismo aportan los radios de marcas recientes. Ha muerto la serenata y el piano está en agonía», en el ensayo «Perfil de Quito», en revista *Nueva Era*, Quito, 1936, p. 146.

47. Puck, «Frvolamente», en revista *Frivolidades*, 1919, p. 3.

48. Sabemos, por los investigadores Eduardo Kingman y Ana María Goetschel, que los indígenas participaron en la construcción de las obras públicas y la innovación de los servicios de la ciudad de Quito, en el último tercio del siglo XIX. «Lo paradójico es que las obras públicas y servicios necesarios para mantener descansan, en gran medida, en el trabajo obligado (carácter que la 'reciprocidad' no excluye) de los pueblos indígenas pertenecientes al cantón Quito.» Entre estas obras los autores cuentan el Teatro Sucre, cuya construcción y mantenimiento se realizó con peones de Lumbisí (Cumbayá), Zámbriza, la Magdalena, Chimbacalle, Conocoto, Sangolquí, Alangasí, Píntag, Santa Prisca, San Millán. La transformación de la

6. LA CIUDAD CONQUISTA AL CAMPO: CULTO A LA BELLEZA Y A LOS DEPORTES

Los quiteños extienden el culto de la belleza al cuerpo, una opción que muestra su interés en la innovación introducida por la burguesía en Europa, en torno a la práctica de la higiene y la medicalización del cuerpo.⁴⁹

Las revistas nacionales coincidían con lo que se estaba proponiendo en las revistas extranjeras; unas y otras presentaban una serie de consignas sugiriendo el cuidado que merecía el cuerpo y la apariencia física. En especial la sección femenina, recomendaba a sus lectoras la gimnasia cotidiana e invitaba a hombres y mujeres a seleccionar en las mañanas un tiempo para ejercitar sus abdominales y, con esto, lograr más flexibilidad y elegancia. Además, aparece la preocupación por una alimentación más ligera, una dieta de verduras y pescado. No se decía «hacer deporte», sino «ser deportivo»; esto se convierte en un deber, no se trataba ya de un gusto personal, sino de una obligación estética de quien quiere vivir en el tiempo moderno. Adicionalmente, se anuncian prendas específicas para hacer deporte y seguir la moda.⁵⁰

Así mismo, el periódico *El Cosmopolita* de 1925 publica un ensayo firmado por Francis de Miomandre,⁵¹ sobre la moda y, entre otras cosas, dice: «la moda es el único medio que nos permite engañar la monotonía de la vida. La moda es la máscara infatigable [...] de la vida. La moda no nos permite añorar el tiempo que pasa. Un hombre envejece cuando ya no está dispuesto

Alameda, de potrero del Rey usada por las comunidades indígenas, a paseo burgués, se realizó también mediante trabajos forzados. En 1888 se solicita al teniente político de Cumbayá movilizar a los indios del *anejo de Lumvisi* «por ser esa gente más a propósito para ese trabajo». Cfr. «Ciudad y vida cotidiana», en *Las ciudades en la historia*, Quito, Universidad Central del Ecuador / CONUEP, 1989.

49. Para Michel Foucault, la época de expansión industrial en Francia se caracteriza por una nueva forma de mirar a la población como un objeto, cuya reproducción y existencia deben ser ordenadas racionalmente. Los discursos dominantes, en este sentido, son la medicina y la *higienesis*, que inducen al individuo a identificarse con la limpieza y con la estética de la delgadez y la flexibilidad de los gimnastas. Cfr. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1987. Estos valores han sido señalados por autores como Georges Duby y Philippe Aries, como nuevas formas de identidad urbana, difundidas por la burguesía. Cfr. «La familia y el individuo», en *Historia de la vida privada en el siglo XX*, tomo 9, 1992.

50. Revista *Frivolidades*, 1919.

51. Francis de Miomandre, según lo manifiesta Jorge Carrera Andrade en su autobiografía, fue maestro de traductores, crítico ágil de las letras hispanoamericanas y redactor de la «Revue de Deux Mondes», una de las figuras más autorizadas en el ámbito francés. Miomandre introdujo el libro de Carrera Andrade *Familia de la noche* publicado en París, 1952.

a renovarse según la moda. Con las antiguas cosas que evoca, él mismo se cancela y desaparece». ⁵²

En esta cita se expresa la sensibilidad de los modernos ante el tiempo: todo es transitorio y nada se puede retener. El paisaje moderno no es estable, se transforma por intervención de un nuevo principio de cambio y progreso; así mismo, las identidades no son fijas, ni las lealtades garantizan un lugar estable en el mundo. El tiempo pasa y nunca más regresa. En la moda parece haber encontrado el autor, a tono con su época, una expresión de esta sensibilidad frente al tiempo. El sujeto se reviste de una nueva máscara que sustituye las identidades fijas de las sociedades tradicionales, pero ésta no es solo una máscara; son muchas, su variación expresa la esencia mutable de esa identidad. La moda es la expresión del tiempo transitorio, pero más que eso, es una puesta en escena de que la única referencia de identidad del sujeto moderno es su mutabilidad. Así el autor comenta que la moda supone una renuncia a la búsqueda de referentes de identidad en el origen o en el pasado, niega la existencia de raíz alguna.

Se pregona sobre el espíritu moderno el cual requiere de un cuerpo fuerte y bien proporcionado. Este principio, originalmente asociado a la productividad, se convierte en una estética. Así, deciden iniciar la rutina en una serie de deportes. La revista *Frivolidades* no estaba interesada en imponer su gusto estético ni su concepto de civilización, sino en despertar a la ciudad, dirigir la palabra al público y anunciar el pulso de la vida en ensayos críticos sobre arte, deportes y moda. Para el verano de 1919, hace un significativo listado donde nombra deportes que están en plena moda, los de mayor acceso; además ubica los lugares donde se llevan a la práctica en Quito. Inicia la lista con el *foot-ball*, típico de ingleses y yanquis, que es el más generalizado. Aparece el deporte nacional, el juego de la pelota con guante, jugado en la pampa. Luego, el *tennis*, el *basse-ball*; el *box*, el ciclismo, el automovilismo, el motociclismo, los varios juegos de fuerza y resistencia, conocidos con el nombre de *gymkhana*, el patinaje en la sala del «Puerta del Sol», la natación en la «piscina del Sena» y el bogaje en la laguna de «La Alameda». Todos estos nuevos y antiguos deportes, inclusive la hípica, son mencionados en la rutina de los habitantes: «que hoy ha roto el estrecho cerco del hipódromo para salir al *grand air* y presentarse en la galana forma medieval de las carreras de monteros y galfines, o como hoy se llama, en el idioma de Wilson, *Papperchasse*». ⁵³

52. Francis de Miomandre, «Conceptos sobre la moda», quincenario de literatura e información, *El Cosmopolita*, Ambato, 28 de junio de 1925.

53. «Deportes», en revista *Frivolidades*, 1919, p. 28.

Se practica el tenis con mucho entusiasmo y los deportistas acceden a las canchas, tanto en el campo como en la ciudad, con trajes apropiados y modernos. De manera que, además de mostrar la destreza en el deporte, manejando con propiedad la raqueta, cuando salen al encuentro de la pelota, tienen la elegancia de una silueta parisien. «Los figurines traen para este juego nuevas modas que sorprenden por su elegancia y sencillez. Priman los trajes cortos y blancos que dan más soltura al movimiento, así vemos en *Tennis-club* las últimas creaciones de moda.»⁵⁴

La rehabilitación del cuerpo modifica la relación del individuo consigo mismo y con los demás. Maquillarse, hacer gimnasia, jugar tenis, hacer esquí o *wind surfin*, son actividades que equivalen a tomar el propio cuerpo a la vez como fin de su actividad y como medio. La novedad de finales del siglo es la generalización de actividades corporales que tienen como finalidad el cuerpo mismo: su apariencia, su bienestar, su realización. Sentirse bien en la propia piel, se convierte en ideal.

Los espacios de esparcimiento incluyen las zonas rurales. Así, en bellísimos campos cerca de Quito, se levantaron magníficas quintas, cuyos propietarios procuraron poner en ellas una serie de objetos para el confort y arreglaron, incluso, caminos y carreteras para facilitar el acceso de sus familias e invitados. «En agosto hay familias que emigran al campo para disfrutar de la naturaleza. Ha llegado el mes de los vestidos vaporosos y claros, de los paseos elegantes y los juegos aristocráticos al aire libre. Todo está animado, y lo mismo en la ciudad que en el campo.»⁵⁵

Aquí observamos una visión novedosa del campo, que deja de ser el lugar arcaico de la producción agraria, para ser asumido como un espacio de escape de la ciudad, otro de los lugares de paseo y recreo del burgués.

Es interesante ver cómo los discursos acerca de la conquista del campo provienen de la cultura burguesa europea, y se difunden en Quito como una moda entre selectos sectores sociales, una moda que ciertamente no transforma de manera profunda las estructuras de administración del agro. Sin embargo, los valores burgueses sí se difunden, llegan a través de revistas como *Frivolidades*, *Caricatura* y otras, así como se adoptan nuevas costumbres a partir de la observación hecha por artesanos⁵⁶ y por las élites en sus viajes.

Sin embargo, el optimismo algo superficial de los propagandistas de la nueva cultura burguesa y sus visiones acerca de una identidad «gimnástica»

54. «Tennis», en revista *Frivolidades*, 1919, p. 33.

55. *Ibidem*, p. 33.

56. Abraham Cevallos viajó a los centros de la moda, Londres y París. A su regreso instaló su taller «A.T. Cevallos. Sastrería para Caballeros». Sus anuncios aparecen en revistas y periódicos de la época.

se verán pronto empañados por la tarea de críticos que hacen visible el fantasma oculto del agro retardatario. Estos críticos confrontan al admirador de la cultura burguesa, e incluso a la recién surgida clase media urbana con la amenaza del racismo y el patriarcalismo, entre otros valores que se nutren de la aún vigorosa vida de hacienda.

7. LA CIUDAD POROSA: REPRESENTACIONES DE LA TENSION ENTRE LO ARCAICO Y LO MODERNO

En la revista *Caricatura* de 1920, para el mes de abril, aparece el ensayo titulado «Un sábado en Quito», escrito por el brasileño Jorge Jobim, quien se sentía exiliado en esta ciudad. Según su testimonio: «bendigo la tierra suavemente melancólica de mi primer exilio, el Ecuador romántico y sentimental». Este ensayo fue traducido por Carlos H. Endara, y nos interesa porque nos deja ver cómo la tradición y la modernidad participan en forma simultánea.

Jobim describe a Quito como a la ciudad melancólica de las quebradas y de las calles tristes. Sin embargo, los días sábados la ciudad muestra otra cara, porque la población se llena de energía. Este día entran en la ciudad los vendedores de hortalizas, trayendo asnos cargados con sacos llenos de productos de la tierra para ofrecerlos en inesperados mercados:

Al correr de las primeras horas, el vaivén de las vías y las plazas, se establecen con los diversos grupos de indios que llegaron de los arrabales, por la mañana, para vender en los mercados y ferias los productos rurales. La urbe adquiere un gesto garrido de fiesta carnavalesca. Casi todos ellos, trayendo el origen oriental, la preocupación de magnificencia colorida de las razas rudimentarias, buscan para vestirse los tonos más violentos del azul, del anaranjado, del rojo. Con los sombreros de alas largas volteadas para arriba, el cabello negro y liso desparramado sobre los hombros o por ellos bajando en lengua trenza, los ponchos bicolors o rayados, que usan durante todo el año debido a la temperatura fría.⁵⁷

En esta imagen, aparentemente tradicional, irrumpe un cambio en el modo de representación. Aquí, los indios no se representan en sus trajes tradicionales o pintados de achiote como en la descripción de Pedro Fermín Cevallos. El énfasis está en los colores puros, que transforman a los indios en ob-

57. Antonio Jobim, «Un sábado en Quito», en revista *Caricatura*, 18 abril de 1920, p. 403.

jetos estéticos, objetos vistos por el ojo analítico del expresionista. Hay un afán de dotarlos de rasgos estilizados y bellos, integrándolos al culto del cuerpo burgués, y a la vez un gesto de exotización; son bellos pero distantes en sus costumbres no occidentales. Nos recuerdan los cuadros de Camilo Egas⁵⁸ con temas de indios y mestizos, en colores puros: rojos, amarillos, azules, colores primarios, que buscan marcar los bordes. Entre otros elementos conceptuales y de forma, nos parece que hay en Egas la búsqueda de la interioridad de estos sujetos.⁵⁹

Este ensayo también describe los domingos quiteños en los años de 1920. Como día de misas desde la alborada, de bautizos, de bandas de música, con la bandera nacional flameando en la fachada de los edificios públicos. Y los habitantes de la urbe dispuestos a escuchar, a las doce del día, a la banda militar tocando en la Plaza de la Independencia. Él insiste en que los domingos, a pesar de todo esto, los quiteños no dejan su melancolía, ésta sólo se esfuma los sábados con la entrada de los indios y la feria.

Esta serie de imágenes de innovación de la cultura urbana, propuesta en los ensayos de las revistas *Letras*, *Frivolidades*, *Caricatura*, *América*, entre otras, no fluye sin contradicción. En el año 1912 aparece José Rafael Bustamante con su novela *Para matar el gusano*,⁶⁰ texto que inaugura un debate en el que se pone en juego un nuevo elemento de interpretación de las tensiones subyacentes al modernismo en el Ecuador.

El modernista se posiciona frente al cultivo de lo arcaico estableciendo cadenas de contrastes. Contrastes entre ciudad y campo, entre lo nuevo y lo tradicional, también entre lo democrático y lo aristocrático, mediante las cuales representa las tensiones y contradicciones que angustian al modernismo como proyecto, y que son las contradicciones inherentes a la modernidad ecuatoriana.

La imagen que nos ofrece Bustamante de esta tensión se representa en un juego de contrastes entre el campo y la ciudad representados por un protagonista de clase media quiteña, un profesional educado en universidad laica y pública, un burócrata, es decir, un sujeto de las instituciones establecidas por

58. Camilo Egas, pintor nacido en Quito en 1889. Alumno de Paúl Bar. En 1918 ganó el importante premio «Mariano Aguilera», con tres de sus pinturas con los temas sobre indígenas y mestizos: «San Juanito», «Los sahumeriantes» y «Las floristas».

59. En el museo «Camilo Egas» de Quito, se pueden observar pinturas como: «Las floristas» (1916); «Fiesta indígena» (1922); «Procesión» (1922); «Ritual» (1922) y otras pinturas que van desde su período expresionista (1930-1940) hasta el abstracto. El pintor, además, realizó en 1922 una serie de catorce cuadros con tema indigenista, pintados para la biblioteca de Jacinto Jijón y Caamaño.

60. José Rafael Bustamante, «Para matar el gusano», novela por entregas, en revista *Letras*, 1912.

el liberalismo. Como sabemos, se trata de un habitante de las instituciones modernas creado por la pluma de un modernista. Este personaje entra en tensión al desplazarse al campo en busca de ocio y encontrar un mundo caracterizado por relaciones señoriales.

En esta novela tenemos a Jorge, un aristócrata quiteño dueño de una tradicional hacienda serrana, que invita a Roberto, compañero de universidad, un personaje de clase media, entre la escasez y las visiones de futuro, a pasar una temporada en el campo. En la visita del personaje urbano, de clase media, a la hacienda se revela una serie de características contrastantes a las de la cultura urbana que parecen poner en riesgo la posición de Roberto ante su amigo aristócrata y, en general, la posición de Roberto en el mundo. En la hacienda todo es excesivo, los blancos y rubios, miembros de la familia aristocrática, tienen deseos insaciables, mientras los plebeyos, siervos de todos los oficios, *huasicamas*, peones, longos, *huascas* y arrieros tocan el churo con un tono monótono y salvaje. En el campo cabe la duda sobre la racionalidad del indio, al estar su cultura más ligada a la costumbre y al ritual religioso, mientras la ciudad cultiva el arte de hablar, la prosa quiteña, el arte de bailar y de comportarse en sociedad.

Este distanciamiento entre la ciudad y el campo es también tema de la narración «Rosario», firmada por Aspasia⁶¹ y dedicada a Augusto Arias en la revista *América*, en 1928. En ella observamos elementos que refuerzan este cruce entre sociedad arcaica y sociedad moderna, las cuales comparten una misma república y un mismo tiempo. «Lejos de Quito, el París de las serranas, hay un pueblo feo y desolado, como todos los de las serranías. Plaza enorme, iglesia pobre y sucia, tres o cuatro tiendas, la Tenencia Política en una de esas tabernas o junto a ellas. En el valle hay varias haciendas de gente más o menos nobles y ricas.»⁶²

Un día de toros, al pueblo llegaron unos cuantos quiteños, ansiosos de divertirse, todos de buenas familias y adinerados, rumbosos y fanfarrones; a los toros acudieron los hacendados con sus familias; ellos habían proporcionado los animales para el bárbaro juego y tenían su puntillo de honra en lo de creer que su ganado era el mejor y más bravo. Aquí, la historia de amor entre el ciudadano, versado y experto, maestro en el uso y manejo de frases bellas, sus ademanes estudiados y afectados y la joven parroquiiana. Se hace invitar a la hacienda de la campesina, aunque no por mucho tiempo, porque debe volver a la capital ya que estaba en gestiones para conseguir un puesto en un ministerio. La pueblerina creyó en las promesas y se quedó esperando, «escuchaba el trájín de la casa, esas órdenes de servir el desayuno, de ensillar el caballo,

61. Aspasia, «Rosario», en revista *América*, Quito, 1928.

62. *Ibidem*, p. 30.

repetidas mil veces en las haciendas. Como son los indios las que las cumplen, la servicia sirve el desayuno, el *huasicama* ensilla el caballo, las órdenes son reiteradas y estentóreas». ⁶³ Llegaron las cartas: las de él, páginas maravillosas, ensayos literarios; las de ella, ingenuas, alegres o tristes, llenas de «verdadero» amor. Él se casó con una mujer de ciudad y ella guardó silencio hasta su muerte. La hacienda fue vendida a un rico quiteño que la arregló espléndidamente, transformándola de lugar de trabajo a sitio de recreo. La familia de Rosario emigró a Quito.

Un día en que el pueblo estaba de fiesta porque había llegado el tren —magno acontecimiento— Juan llegó: era un señor listo para Ministro. Reconoce entonces que sí amó a Rosario. Regresa finalmente a Quito a su vida de hombre importante y rico.

Esta narración nos habla de la sensación modernista de distanciamiento entre la ciudad y el campo. Los lazos originales y nacionales que los unían se rompen bajo la imagen del amor imposible. Este distanciamiento se representa en la imagen del sujeto urbano, como alguien que prospera en el escenario moderno por excelencia, el escenario de los profesionales al servicio del Estado. El burócrata pequeño burgués que quiere hacer carrera profesional se distancia de la mujer que se representa como pura, es decir natural; la ciudad se aleja de los ideales románticos de la naturaleza. El destino de la hacienda es también muy decidor, de lugar de trabajo se convierte en sitio de recreación. ¿No es esa la aspiración de conquistar el campo desde la cultura urbana? La visión propuesta por la narración «Rosario» es la de lo arcaico como pasado, y lo moderno como futuro; la fuente de poder debería, por lo tanto, venir de las ciudades y tomar a su cargo la administración del agro, sustituir a los patriarcas hacendados.

El poeta Francisco Guarderas aseguraba que se consideraba de prestigio al joven que supiera afirmar el paso de un caballo, el lazo sobre un novillo, conocer de toros. Que esa era la atmósfera y espíritu de entonces.

Este eje de reflexión será asumido de manera más pesimista en 1940 por Raúl Andrade. ⁶⁴ El mismo que resume su posición acerca del proceso de transformación cultural de Quito en la siguiente tesis: Quito a inicios del siglo XX es una capital pequeña con atmósfera de provincia, donde todo es tranquilo, medieval y provinciano. Quito es en lo profundo una aldea. «Aldea

63. *Ibidem*, p. 31.

64. Raúl Andrade, Quito, 1905-1981. Ensayista, periodista y dramaturgo. Fue editorialista del diario *El Comercio* y colaboró con el diario *Hoy*. Andrade utilizó por primera vez la expresión «decapitados» para referirse a los poetas: Borja, Noboa y Fierro. Esta expresión, en nuestro criterio, es dudosa, ha sido fanatizada y mil veces repetida como un axioma. Pensamos que los textos, donde los estudiantes conocen a nuestros poetas modernistas, deben ser sometidos a una estricta revisión donde se tome en cuenta a las nuevas investigaciones.

de casas chatas, sobre cuyos tejados uniformes se yerguen campanarios desafiantes que taladran el cielo con sus aguadas cúpulas y el alma de las gentes con el tañido lúgubre de las campanas. Por los muros desconchados y grises, trepa la hiedra y se derrumba el cansancio.»⁶⁵

Sin embargo, siendo imposible negar la intimidad de Quito con la innovación cultural, Andrade propone una paradoja en esta ciudad. Quito tiene un acceso consumista al modernismo. Quito es una ciudad arcaica, «feudal»; el crítico ha integrado conceptos del campo sociológico, que se aproximan a los objetos modernistas como consumidora. Un sentido «epicurista» de la vida hace que los objetos creados por el desarrollo industrial y la cultura burguesa en Europa y Estados Unidos se vuelvan objetos de consumo de una sociedad profundamente aristocrática. En la visión de Andrade, el tren no transforma las estructuras feudales, solamente transporta objetos modernos para el consumo de una ciudad arcaica.

Más adelante, Andrade presenta importante información sobre las «cosas» que llegaban a la ciudad, las cuales eran adquiridas por los quiteños para embellecer sus casas o aumentar sus colecciones. Gracias al tren, la ciudad pudo comunicarse con el puerto de Guayaquil y adquirir bienes que llegaban de los más lejanos lugares del mundo. Los trenes llegaban a Quito trayendo un sinfín de variados y exóticos objetos: «Los trenes arriban tres veces por semana conduciendo sillería de Viena, oleografías napoleónicas y venus de escayola. También, rizadas cornucopias de mármol con lunas venecianas, japonserías de seda y laca, barricas de generosos vinos de España y Francia. Hay un sentido epicurista de la vida. Se ama el buen vino de aroma añejo y el oportito de rubí, el jerez de ámbar.»⁶⁶

Las familias aristocráticas propietarias de la Sierra, en estos años, cambiaron sus tradicionales muebles de ciudad y campo por muebles modernos. El afán de adquirir objetos novedosos, exóticos y bellos llegó al nivel de competencia entre ellas. Un cambio en la mentalidad hizo que se dejaran de lado cosas que habían sido consideradas valiosas por largos períodos, y se las reemplazara con otras novedosas. Hasta poco antes, las familias quiteñas habían valorado y exhibido sus objetos y muebles tradicionales, los cuales constaban entre los valores testamentales, heredados y transmitidos de generación en generación desde la época colonial.⁶⁷ «El señorío terrateniente organiza caravanas de amigos, rumbo a las vetustas casonas de feudales, de la que han sido

65. Raúl Andrade, «Retablo de una generación decapitada», en *El perfil de la quimera. Siete ensayos literarios*, Quito, La Quimera Editorial, 1981, p. 83.

66. *Ibidem*, p. 93.

67. Información detallada en una serie de inventarios, donde constan bienes de las casas de los quiteños aristócratas terratenientes. Cfr. Gladys Valencia Sala, *El Mayorazgo en la Audiencia de Quito*, Quito, Abya-Yala, 1994.

desterrados los sillones frailunos, las robustas mesas talladas y los pesados butacones de peluche escarlata o de damasco antiguo, para dar paso a mobiliarios de retorcido estilo rococó, con coquetas patitas sobredoradas a la purpurina.»⁶⁸

El tono optimista que presentaba una imagen de la modernidad en Quito, como un armónico camino hacia el progreso, es desafiado por autores como Bustamante, Aspasia y Andrade, enriqueciendo así el debate en torno a la naturaleza del modernismo en el Ecuador. Estas reflexiones se entienden como comentarios críticos acerca de la esfera de influencia de esa innegable voluntad de innovación y cambio cultural internacional, en el que se ve involucrado el Ecuador; de manera particular, ese anuncio de la existencia de un nuevo espíritu cultural anunciado por los poetas modernistas. Andrade habla de lo arcaico como una fuerza en tensión, en relación con la cual toma sentido la voluntad de innovación, y en este sentido hace una contribución al debate en torno al modernismo.

Bustamante, en plenos años de 1920, ilumina la doble vida del aristócrata urbano, y por tanto, la doble vida de la modernidad ecuatoriana que oscila entre la ciudad burocrática, pequeño burguesa, con voluntad cosmopolita, y el agro patriarcal. En la producción de este retrato aparece representado el protagonista como un habitante de las instituciones modernas al que le es ocultado ese amenazante agro aristocrático, hasta que lo encuentran Bustamante y Andrade para develar así un ocultamiento.

Andrade devela un elemento oculto que permite entender las contradicciones sociales en las que surgen narrativas de innovación. El Estado, las asociaciones obreras, la Academia de Bellas Artes, el Círculo Literario modernista⁶⁹ son fuentes de narrativas de innovación, que asumen además el peso de las paradojas de una modernidad como la ecuatoriana. La pregunta de Andrade es acerca de la profundidad de las transformaciones, la radicalidad de esta voluntad de innovación. Su reflexión es interesante como síntoma de tensión inherente al modernismo ecuatoriano, paradójicamente innovador y persistentemente conservador, condición que ilumina las características de un modernismo neo-colonial.

Sabemos, por la historia, que la modernización urbana en la década de 1920 no conllevó una transformación agraria de igual envergadura. Como país dependiente, el Ecuador mantuvo y reprodujo formas sociales arcaicas.

68. Raúl Andrade, «Retablo de una generación decapitada», p. 93.

69. Mariátegui adelantó una lectura similar en los años de 1930 en el Perú. Al referirse a la Lima de los modernistas habló de una modernización superficial, pues la ciudad mantenía una relación parasitaria con un agro persistentemente condenado al arcaísmo y la exclusión. Cfr. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca «Amauta», 1928.

Al decir de Quintero y Silva, el Ecuador había vivido una modernización terrateniente. Esta élite, dependiente de la reproducción de formas de trabajo comunitario y gratuito, se había convertido en una clase nacional a través del pacto entre latifundistas de la Sierra y la Costa. Esta élite terrateniente había modernizado las instituciones financieras y había, incluso, cedido ante la necesidad de cierta modernización del Estado; había accedido a la cultura moderna cosmopolita, a la vez que se beneficiaba de formas de trabajo basadas en la deuda. Esta élite reprodujo, de manera paradójica, el analfabetismo, a la vez que contó entre sus miembros con algunos modernistas como fueron los quiteños Arturo Borja, Noboa y Caamaño y Humberto Fierro, poetas convencidos de la necesidad de construir un círculo de lectores.

El espacio que va creándose por la producción de las revistas tiende, sin lugar a dudas, a innovar el escenario institucional quiteño y, en concordancia, celebra la renovación urbana. Este espacio complejiza la visión de la estructura social ecuatoriana de los años de 1920. Será tarea de la sociología, sin embargo, sopesar esta apertura con otros espacios persistentemente reproducidos como arcaicos, de manera fundamental, la hacienda.

En el campo del análisis del discurso visto desde las revistas literarias, tenemos que la línea crítica de Bustamante y Andrade, lejos de negar la existencia del modernismo, enriquece la imagen de innovación cultural ofrecida por revistas como *Letras*, *La Idea*, *Claridad*, *Caricatura*, *Frivolidades*, *América*... mostrando la tensión que encierra la voluntad de innovación frente a la persistencia –nosotros diríamos reinención– de lo arcaico. La presencia de lo arcaico es el objeto que tendrá que ser combatido por los adalides de la innovación, los cuales suponen que el mundo moderno es una construcción artificial; su reto estará en sopesar la artificialidad de lo arcaico. Para Andrade la aproximación de los literatos modernistas a su sentimiento de angustia, a esta amenaza de lo arcaico o lo natural, será la producción de un sentimiento de melancolía, la «quimera».

Si bien la crítica de Andrade enriquece la comprensión del modernismo en el Ecuador, es importante también señalar la dificultad que encierra la imagen de la modernidad, como un objeto de consumo al que los quiteños acceden como epicúreos. Esta imagen encierra una idea que se conoce en varios autores como el «excepcionalismo europeo», según el cual ese continente es la fuente original de la modernidad, del discurso democrático y del capitalismo; mientras los continentes periféricos o neo-coloniales, culturalmente exóticos a la modernidad, solo pueden ser receptáculos de esa gran revolución cultural difundida de una forma unidimensional –con un solo significado– por sus creadores.

Serán los teóricos de la dependencia en los años de 1970 y la historia social en los años de 1980, quienes propondrán que fue el mismo proceso de

modernización planetaria el cual definió a la región como un espacio donde se reproducían relaciones sociales clásicamente coloniales y de inspiración feudal. Este «feudalismo» del siglo XX es una producción de la modernidad y, por tanto, tan artificial como el diseño de la administración obrera industrial en coercitivas, un espacio de creación artificial de lo arcaico.⁷⁰

Andrade comete el error de ignorar la vital experiencia de la modernidad en el país y asume que éste es un consumidor, una falsa copia del original europeo, antes que un productor. De esta forma niega la inversión real del país a ritmos del sistema mundial, supone que lo arcaico persiste en lugar de ser producido por la misma modernidad, es decir, que niega la artificialidad del peso de lo aldeano en un mundo necesariamente transformado por la articulación del sistema mundial.

La segunda parte de la tesis de Andrade podría oscurecer la interpretación del modernismo ecuatoriano, al negar «originalidad» a la experiencia de la modernidad en la región, al proponer una lectura del modernismo como objetos consumidos y no expresiones culturales producidas. En nuestra investigación se ha observado cómo en el Ecuador se produce modernismo, siendo los ensayos literarios en revistas una de las expresiones de un proceso de modernización institucional, influidos por el proceso de profesionalización del Estado. Las artes, siguiendo el modelo del Estado, intentan autonomizarse y profesionalizarse.

En este sentido, la tesis de Andrade es un hito en la producción ensayística sobre el modernismo ecuatoriano, se inscribe en una línea de reflexión ya anunciada por la novela *Para matar el gusano*, pues introduce una refle-

70. En la historia social de América Latina se ha cuestionado fuertemente esta posición y se ha señalado cómo este continente estuvo inmerso en la producción de la modernidad precisamente desde su condición de territorio colonial, sus relaciones sociales plegadas a la producción de mercancía bajos sistemas de relaciones sociales mediados por instituciones coloniales, sus circuitos mercantiles, el particular sentido que tomó aquí la producción de una cultura renacentista colonial, así como el particular sentido que tomó el liberalismo en las neocolonias, fue parte de la vital experiencia de la modernidad en estas latitudes. América Latina fue un eslabón indispensable en la creación del mundo moderno. Immanuel Wallerstein es claro al plantear que la modernización planetaria recreó formas arcaicas de trabajo en las colonias. Este proceso fue parte de una división internacional del trabajo que, a la vez que profundizó la proletarización de los países industriales, arrastrando al campo en este proceso, consolidaba la forma del Estado nacional. Al mismo tiempo que en las periferias se veían estructuras de gran propiedad agro-exportadoras que reproducían la mano de obra servil, se profundizaba la fractura de las regiones y se mantenía imposible el proyecto de unificación nacional y homogeneización cultural que adelantaban los estados nacionales. Véase Carlos Assadourian, *La relación entre el campo y la ciudad en los sistemas económicos latinoamericanos*, 1982; Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, coords., *Teoría sin disciplina, latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México D.F., Miguel Ángel Porrúa, 1988.

xión sobre la convivencia contradictoria de lo innovador y lo arcaico, que es un rasgo inherente y aparentemente problemático del espacio institucional en el que el modernismo literario ecuatoriano va gestando su propio campo. José R. Bustamante, así como Raúl Andrade, invita al lector de las revistas literarias a pensar la paradoja del modernismo en una sociedad que nosotros conocemos como neo-colonial. En nuestro trabajo, tanto la voluntad de representación de procesos de innovación, entre estos los de la cultura urbana, como la amenaza de lo arcaico, iluminada por Andrade, son elementos inseparables de una comprensión del modernismo ecuatoriano: son su tensión inherente.

Andrade había intentado hacer una crítica cultural general que, como hemos visto, se pregunta sobre la profundidad del cambio e innovación, arrasado por el espíritu modernista en un contexto «feudal» como el de la Sierra ecuatoriana. Para Andrade, la superficialidad de este modernismo había exasperado a los poetas, los había conducido a la melancolía o quimera y de allí al suicidio. La posición de Andrade parece haber incomodado seriamente a los poetas modernistas que sobrevivieron a su tiempo. Éste es el caso de Guarderas, quien conoció en persona y colaboró en revistas con los tres poetas modernistas en las primeras dos décadas del siglo XX. En 1959, Guarderas dedica un ensayo muy importante a oponer la tesis de Andrade, y con ello la imagen de los poetas modernistas como ilusos fracasados, o «decapitados». El principal argumento de Andrade es el de evaluar el éxito o fracaso de los modernistas, en objetivos que ellos no perseguían —el cambio social— mientras ignora por completo sus verdaderos propósitos.

«Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más célebres y desventurados de nuestro tiempo», ensayo de Francisco Guarderas, que fue de alguna forma, escrito para deslegitimar la tesis de Raúl Andrade. Guarderas recupera la voluntad de autonomización de la literatura y señala como error el intento de Andrade de hacer una interpretación sociológica del fenómeno del modernismo literario ecuatoriano; de manera particular, se distancia de la idea de que los modernistas se suicidaron por su imposibilidad de impactar en el campo de la transformación estructural del país. Según Guarderas, «No hubo un propósito de redención social y política, erró Raúl Andrade al interpretar el drama como un reflejo del drama político. No es verdad que ‘la tragedia política de su tiempo se ha hincado en ellos y los ha derrotado’, como él dice».⁷¹

La antinomia entre las tesis de Guarderas y Andrade se puede entender en tanto Guarderas fue miembro del círculo literario modernista y se abande-

71. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», p. 75.

ra de su vocación por autonomizar el arte literario de otros campos del saber, proyecto clásico del modernismo. Andrade inscribe este intento de innovación de la literatura en un proyecto de cambio cultural más general. Para Andrade la innovación es un reto de la época, un reto con pocas posibilidades de triunfo en el país. Todos los saberes y las prácticas, entre ellas la literatura, pero también la política y la sociología, buscan su definición como campos, y la condición para que esta empresa culmine con éxito era la derrota definitiva de la autoridad feudal en el campo, pero para Andrade la Universidad, el Estado y la Literatura podían sostenerse en pie solamente si se acababa con el predominio conservador en la estructura agraria.

Vistos desde nuestro análisis, sin embargo, estas posiciones son complementarias, pues tan cierto es que los poetas hicieron todo por alejarse de la política, como que este proyecto era viable solo en relación con la solidez que pudieran alcanzar las otras instituciones modernas. Si el Estado liberal era capaz de expandir la instrucción pública, si las mayorías no podían participar del mercado ni consumir textos escritos, si el monopolio hacendatario impedía la profesionalización en el país, difícilmente podía sobrevivir la literatura como campo autónomo porque dos de sus condiciones básicas faltarían: lectores y mercado.

Sin embargo, Guarderas nos invita a ir más allá de esta disyuntiva; la pregunta acerca de la corta vida de los poetas modernistas, dice él, no se puede explicar como un escape de un ambiente hostil. Si el ambiente era hostil para los poetas quiteños, esa misma sensación de hostilidad, pero en su medio burgués, tenían los poetas franceses. Guarderas sugiere que hurguemos más en el sentido de los mundos experimentales asumidos por los poetas en el opio y la muerte, y recomienda que lo hagamos en el mismo intento de los escritores por crear mundos simbólicos y celebrar el carácter artificial del lenguaje.

Las revistas literarias de espíritu modernista, lejos de concentrarse de manera exclusiva en la publicación de poemas novedosos, ofrecen una serie de ensayos en los que sus autores bregan por definir el espacio de esta innovación, la amplitud de la esfera de este espíritu de época, y proponen una visión de la ciudad como espacio abierto al cambio y a la diversidad. La imagen modernista de la ciudad, tejida por las revistas literarias es, en un primer momento, cosmopolita. El optimismo se representa de manera más notable en la imagen de la moda y las costumbres burguesas que se expanden, la frágil imagen de una ciudad ganando terreno al campo. Las revistas proponen, a través de imágenes, la expansión de la sociedad burguesa por sobre la sociedad arcaica del mundo de la hacienda. Esta imagen de la ciudad es parte de una narrativa optimista que surge del espíritu de escritores que apuestan por la formación de un círculo literario con las características de un espacio moderno, una asociación intelectual dirigida a un público de lectores.

Un segundo momento de esta reflexión, sobre la esfera de influencia del cambio cultural modernista, es aquél en que se introduce una imagen ansiosa en torno a la presencia de lo arcaico, un momento en que el modernismo no aparece como una fuerza unilineal de cambio sino como una voluntad en combate. En esta segunda forma de representación del modernismo ecuatoriano como fenómeno cultural, hemos resaltado el trabajo de Bustamante, Aspasia y Andrade. En estos autores, el fenómeno del modernismo alcanza una nueva complejidad, que coincide más con las tensiones propias de otros campos institucionales y deja ver de manera sorprendente las luchas análogas que se libran entre la innovación y la re-creación de lo arcaico en esferas distintas como son: los esquemas de clase entre la ciudad y el campo, el peso terrateniente en medio de procesos de modernización del Estado, la formación de una esfera pública ante la estructura de autoridad patriarcal, la fragilidad de lo moderno frente a una pujante voluntad de creación del arte como espacio autónomo. La interrelación entre todos estos campos ofrecida por los mismos adalides de la autonomía de las artes nos habla de la amenaza que constituye para los artistas el que el espíritu de la modernidad sea coartado por la reinención permanente de lo arcaico. ¿No era condición de la autonomía de las artes la consolidación del Estado nacional y del mercado?

Es nuestra propuesta acerca del debate introducido por Bustamante, en la novela por entregas, *Para matar el gusano*, publicado en la revista *Letras* en 1912, y profundizado por Raúl Andrade, no se resta relevancia al proyecto de innovación y de manera particular al proyecto de constitución de un espacio de crítica generado por los modernistas.

Los modernistas fortalecen la esfera pública y profundizan el campo de especialización de la crítica en la que participan, en la medida en que se atreven a introducir sus motivos de ansiedad, la fragilidad de su proyecto en medio de un campo de fuerzas como el del Ecuador de principio de siglo, entre sus objetos de reflexión. Se atreven a revelar lo oculto y a establecer relaciones que están aparentemente fuera del interés de los poetas puros, y lo hacen de manera sorprendente y paradójica como una forma de apostar por la autonomía del arte.

Los poetas combinaron una identidad excéntrica con una disciplinada empresa de reflexión sobre el lenguaje. El contenido de estas reflexiones y el sentido de los gestos de identidad del modernismo que los llevan a celebrar las formas que surgen de la luz artificial en lugar de las campañas soleadas, el gesto de elegancia excéntrica, y el riesgo que toman para visitar el mundo del opio, su seducción por la muerte, solo se explican como aspectos complementarios de una forma muy particular de aproximación al lenguaje, como lo sugiere Guarderas. Una lectura relacionada de sus gestos de identidad y de sus reflexiones en torno al lenguaje es el tema de nuestro capítulo final.

CAPÍTULO 3

Círculo literario modernista: un pacto disciplinario

Son los nombres como los de Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño y Humberto Fierro los que se impondrán en la literatura del país. Dos magníficas revistas de arte, *Letras* en Quito y *Renacimiento* en Guayaquil, en 1912 y 1916 respectivamente guardan los presentes de su espíritu; son ellos los que en su época, harán de vestales para la luminosa lámpara que prenderá el Ecuador en el parnaso de América y que prolongará sus irradiaciones con J.A. Falconí Villagómez, Wenceslao Pareja, Medardo Ángel Silva, José María Egas y Carlos H. Endara.¹

1. EL RETRATO DE LOS POETAS A TRAVÉS DE LAS REVISTAS LITERARIAS

Los poetas modernistas ecuatorianos se convirtieron en objeto de complejas reflexiones críticas en las páginas de las revistas literarias. En ellas emergió casi un género dedicado a descifrar la relación entre la voz poética y la identidad de estos creadores. Esta identidad se entendía como la expresión emblemática de una existencia diseñada por principios estéticos. El perfil de los poetas muestra una cierta intimidad entre la construcción de una personalidad y una propuesta de innovación del lenguaje estético expresado en sus creaciones.

En los ensayos de Francisco Guarderas, Jorge Carrera Andrade y Medardo Ángel Silva, así como en los ensayos a la muerte temprana de la mayoría de los poetas modernistas de Quito, encontramos un intento por comprender el vínculo entre signos ocultos de unas personalidades cifradas en clave, un modo sentimental, y la fabricación de un particular mundo simbólico de cada uno de estos poetas.

Se trata de comprender unas obras que expresan un entendimiento común respecto a la naturaleza del lenguaje. La convicción modernista de que

1. Hugo Moncayo, «El poeta Humberto Fierro», en *América*, No. 47, diciembre 1931, p. 403.

el lenguaje es un elemento formal y el proyecto de crear un universo simbólico alterno al convencional son principios que ordenan tanto su poética como su identidad. Las personalidades de Fierro, Borja y Noboa representan para la crítica modernista la imagen de la opción vital por experimentar con la forma.

En la revista *Letras*, de 1912, Francisco Guarderas evaluó el momento de la literatura ecuatoriana y para ello introdujo un retrato de los jóvenes poetas. En su concepto, ellos no toleraban la repetición y la uniformidad de lo convencional y por eso decidieron ir hacia propuestas nuevas. Su ambición fue ser modernos y la forma de serlo y de participar en este mundo emergente solamente la encontraron en la renovación del lenguaje.

Como lo testifica Isaac Barrera,² los jóvenes poetas Fierro, Borja y Noboa conformaron un grupo alrededor de 1910, con el único fin de proponer una nueva estética literaria. Esta voluntad se materializó en trabajos que fueron publicados en revistas del país. En algunas de ellas trabajaron desde adentro, formando parte de su dirección y redacción; en otras, como colaboradores.

La revista *Letras* inició su labor en agosto de 1912, con la dirección y colaboración de Francisco Guarderas, Isaac Barrera, Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro y otros. La circulación de la revista ayudó a crear un público nuevo, dispuesto a participar en el rol de lector de novedades literarias. Nuestros indicios de que estos círculos de lectores existieron son únicamente cualitativos; sabemos de cafés y tertulias que se formaban en torno a este giro literario, sabemos también quiénes contribuían en las revistas y formaban, por tanto, parte del círculo intelectual. Sabemos que las revistas eran distribuidas en las bibliotecas de planteles docentes masivos, como lo fueron en su tiempo la Universidad Central y el colegio Mejía, probablemente alcanzaban cierta circulación entre los intelectuales inquietos que podían acceder a estas publicaciones, gracias a la conexión interprovincial, producida por el tren. Sin embargo, futuras investigaciones podrían complementar esta información y dar una imagen más fidedigna de la extensión de este público a través de un estudio de tirajes, y un sondeo seguramente más difícil acerca de la recepción de esta literatura.

En las revistas se observa cómo la renovación estética modernista fue producida por los poetas ecuatorianos de manera simultánea a la de otras latitudes. Así mismo, se observa cómo sus aproximaciones a la literatura francesa, anglosajona, española o nicaragüense, es la de los lectores críticos contemporáneos, que buscaban su propia voz poética y no la de imitadores.

En el foro abierto por las revistas se comentó acerca de un intercambio internacional de tipo intelectual. Por la actividad de estos modernistas,

2. Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.

Quito podría verse como una ciudad habitada también por intelectuales, una ciudad con lectores. En estas revistas se publicaron estudios acerca del simbolismo francés, especialmente de Verlaine y Baudelaire, así como del simbolismo anglosajón, con autores como Edgar Allan Poe. A la vez, se publicaron análisis críticos de la producción contemporánea en todos los países de habla hispana.

Cada poeta tendrá preferencias particulares en cuanto a sus referentes literarios y a su propuesta simbólica. Su voz y ritmo serán evidentemente cosechas propias. Así, el universo simbólico de Fierro se encuentra en diálogo con el de Poe, y sus contemporáneos encuentran que la poética de Fierro es afín a la del poeta uruguayo, Herrera y Reissig y a la del peruano, José María Eguren; mientras Arturo Borja mira al simbolismo francés para producir una poesía propia, es decir, un trabajo personal sobre el lenguaje, y Noboa Caaño interesado también en el espíritu innovador, intenta una reinterpretación de la estética del pintor Francisco de Goya y busca una renovación de todos estos procesos de lo hispánico.

Todos estos procesos intelectuales, únicos, tienen, sin embargo, un común linaje simbolista y modernista. Estos antecedentes pueden entenderse desde las elaboraciones plásticas de los parnasianos y las visiones musicales de los simbolistas. Desde ese lugar, el modernismo realiza su renovación estética de la palabra en búsqueda de la «armonía verbal» del verso.³

Así mismo, la revista literaria *Renacimiento*, de Guayaquil, que presentó el primer número en 1916, tuvo en su dirección a J.A. Falconí Villagómez, José María Egas y Wenceslao Pareja, y en la redacción, al poeta Medardo Ángel Silva, en la primera página señaló como objetivo central: «crear un medio disciplinario en materia de estética».⁴ Esta revista, autodefinida como «informada con un carácter de modernidad», tenía la intención de ser un foro para la producción literaria de Guayaquil, Quito y el mundo, y promover la crítica nacional literaria acerca de esta producción. La pretensión de hacer crítica para el mundo suponía una cierta confianza e intención de dialogar con pares intelectuales en otros países. Este deseo no estuvo lejos de la realidad en Hispanoamérica.

No sabemos con exactitud cuántas revistas literarias ecuatorianas fueron receptadas en espacios europeos. Sin embargo, conocemos que la producción literaria modernista hispanoamericana tejió redes de comunicación internacional. Así, en la sección «La Revista», de *Letras*, en diciembre de 1912, se comenta sobre el importante canje que tiene que hacer *Letras* con la revista

3. Cfr. Todó Luis María, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos Editores, 1987.

4. *Renacimiento*, Guayaquil, 1916.

Hispania,⁵ publicada en Londres. Se insiste sobre tres revistas que «se completan mutuamente y que hoy ven la luz, con carácter americano en Europa». Al mismo tiempo, *Letras* prepara canjes con: *La Revista de América*, *Hispania* y *Mundial*. Además, tienen intercambio con la revista *Ilustración Peruana*, que tiene como director a Víctor Andrés Belaunde. Gracias a la gestión de Gonzalo Zaldumbide, en ese momento en misión diplomática en Lima, se logra conectar a los literatos peruanos con los ecuatorianos y se introduce a Humberto Fierro en esos espacios. *Ilustración Peruana* publica en 1912 «La tarde muerta» de Fierro. Otro importante contacto es con *El Nuevo Tiempo Literario*, revista de Bogotá, que para 1912 tenía como director a Ismael Enrique Arciniegas y en la redacción a Víctor Londoño. La revista colombiana publicó el 10 de noviembre de 1912 los poemas «Primavera mística y lunar» de Arturo Borja y «Brisa de otoño» de E. Noboa y Caamaño.

Renacimiento se presentó como una publicación de «Arte Nuevo», con un espacio de cuarenta páginas, en las cuales se pondría en circulación textos de colaboradores nacionales y de otros, provenientes de países hispanoamericanos. La revista se promocionó a sí misma como el escenario de revelaciones de la poesía moderna en el Ecuador y se construyó, a la vez, como un espacio de socialización moderna: un foro para la opinión, un espacio disciplinario y un círculo para la «amistad literaria».

5. *Hispania* fue una revista, sobre: política, comercio, literatura, artes y ciencias, se publicó en Londres, bajo la dirección de Pérez Triana y de Enrique Pérez en 1912.

2. HUMBERTO FIERRO: HABITANTE DEL ESPACIO SIMBOLISTA

Canta el jilguero. Pasó la racha.
Entre los mirtos resuena el hacha

La rosa mustia se inclina loca
Sobre su fuente, cristal de roca.

El fauno triste de lana rubia
Tiene en sus ojos gotas de lluvia.⁶

Gocé como un nictálope del poema nocturno
y del placer divino de estarme taciturno;
pero al fin, un mal día se vino el Descontento,
y ajó las flores buenas, sembró las del tormento;
holló las fresas de fulgores de rubíes,
rió de mis secretos como los zahoríes!...
y de un sutil veneno
todas mis alegrías se mustian como el heno.⁷

Humberto Fierro.

La revista *Renacimiento*, desde su primer número en 1916, incluyó el poema «Fantasía desobligante», de Humberto Fierro (1890-1929). En esta revista se publicó un importante ensayo crítico titulado «Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro», escrito por su redactor jefe, el poeta Medardo Ángel Silva. Aparecieron también, «Hay tardes en los que uno...» poema de Ernesto Noboa y Caamaño y el ensayo «De la crítica literaria» de Julio César Endara.

La página destinada al poema «Fantasía desobligante» estuvo acompañada de un retrato del poeta, en el que se hablaba de una paradójica composición. Fierro está visto como un espíritu neurótico cercano al de Baudelaire y Poe, que habitaba una casa colonial, en un paisaje de la arcaica ciudad de Quito:

Humberto Fierro, es un «raro». Un exquisito. Para los que lo ignoren, esta composición tiene su leyenda. Auténtica. No ha mucho que habitaba el poeta una casa solariega en la arcaica ciudad de San Francisco de Quito. Una de esas

6. Humberto Fierro, «El fauno», en revista *Letras*, 1917.

7. Humberto Fierro, «La casa de las flores», en revista *Caricatura*, 1924.

casas que se conservan ahora, solo como reliquias del tiempo y por milagros de estática [...] Su habitación daba frente a un antiguo monasterio de monjes.⁸

La nota ofrece un retrato de Fierro e incorpora experiencias estéticas a éste. Realiza el esfuerzo de analizar el poema y hacer el retrato del poeta como una creación estética al mismo tiempo. Establece la manera en que Fierro hace una síntesis de una mirada neurótica del entorno histórico colonial y una lectura de sus textos simbolistas:

La luna, derramando allí «su tristeza amarilla» iluminaba escenas de trasgos, fantasmas y aparecidos... En una de esas noches de pesadilla, el poeta curaba su neurosis con rimas de Baudelaire y de Poe. Afuera, los cuervos aleteaban, trágicos y daban sus preces litúrgicas desde lo alto del vecino campanario. Adentro, el reloj de pared con ritmo pendular batía sordamente. De pronto creyó oír el fatídico de Allan, que le dijera: «¡Never more!»... El poeta no pudo más, y súbito en un momento de hiperestesia levantando el reloj en brazos fué a estrellarlo contra la pared de cal movediza y frágil... La pesadilla blanca quedó rota, y en su lugar dejó el reloj su huella sobre el muro en forma de «una fosa que difundió una franca respiración terrosa...» Tal el poeta. Tales los versos.⁹

De hecho el poema sí contenía una sensibilidad particular. Fierro hacía pensar en el entorno arcaico y el asomo burgués de Quito, desde la sensibilidad neurótica del hombre moderno y el imaginario de una conciencia simbolista. El poema al que se hace referencia, como una inspiración simbolista, se transcribe a continuación:

Fantasia desobligante

El paredón ruinoso
que encierra el monasterio
ostenta un angustioso
blancor de cementerio,
delante de la alcoba
que yo habité algún tiempo;
allí tuve en la trova
un tétrico entretiempos,
y hasta el albor primero
en alta noche, a dúos

8. Nota introductoria «Humberto Fierro» para el poema «Fantasia desobligante», en revista *Renacimiento*, 1916, p. 11.

9 *Ibidem*, p. 11.

se oía el agorero
chillido¹⁰ de los búhos.

El espejo soñaba
su antigua pesadilla:
la luna derramaba
su tristeza amarilla
en la calleja pálida;
y arrastrando su hastío
mi alma iba hacia la cálida
canción, que en lo sombrío
del parque, clareaba
la fontana amarilla...

El espejo soñaba
su antigua pesadilla.

La campanada lenta
de la iglesia vetusta,
golpea soñolienta
con agria voz robusta
el penoso silencio,
y tiemblan las oscuras
ventanas que presencio
trocar en sepulturas,
donde la luna orea
geranios de flor mustia...
La campana golpea
con monótona angustia.

El reloj de mi estancia
martillaba en la sombra
con áspera constancia...
yo corrí por la alfombra
levantándolo en brazos
y lo estrellé sonoro,
y al saltar en pedazos
del viejo marco de oro
la pesadilla blanca,
dejó una oscura fosa
que difundió una franca
respiración terrosa...

10. En *Renacimiento* de 1916 aparece «chirrido» en lugar de «chillido». Fierro comentará esto, según Hugo Alemán: «...me hicieron decir chirrido en lugar de chillido».

Desde nuestro análisis, en este poema, la mística de Fierro no consistía en la contemplación y penitencia barroca, sino en la neurosis del hombre moderno que siente con terror en su intimidad el paso del tiempo y del *never more*. Así, por influencia de su espiritualidad, el paisaje colonial se integra al ritmo mecánico del tiempo homogéneo del reloj. Fierro confronta el paisaje inamovible del espejo, el no tiempo o permanencia de lo arcaico que el espejo refleja por repetición y que la arquitectura colonial parece haber congelado.

El poeta coloca la inmovilidad del tiempo colonial dentro del espejo. *El espejo soñaba su antigua pesadilla*. El espejo supone un reflejo de la superficie, pero también un traslado del entorno «al otro lado»; a ese espacio alterno. El espejo, espacio alterno, captura en la figura del sueño el no tiempo de lo arcaico. Confluyen dos formas de tiempo en un principio. El medio ambiente insiste en marcar su tiempo en sonidos *que arrastran su hastío, campanas y búhos*, pero el poeta los integra al tiempo mecánico del reloj moderno *que martilla en la sombra con áspera constancia*. El tiempo, reunificado en el trabajo de armonización hecho por Fierro, se cruza con el simbolismo del espacio que el poeta construye mediante el recurso del espejo. El espejo refleja la materia, así como los edificios voluminosos y pesados recuerdan el peso de la materia. Todo este conjunto lleva a la abstracción por intervención de la imagen del reloj moderno. Este poema produce esta abstracción para luego quebrarla y hacer resurgir el espíritu, aquello de origen material que es un hálito primigenio: una nueva sensibilidad.

El poeta moderno se constituye como un nuevo *locus* de enunciación, alguien que habla desde un lugar distinto, desde un nuevo espacio disciplinario y, a la vez, desde una sensibilidad que es un modo de crear e interpretar el espacio. Así, Humberto Fierro es «el ideal del artista moderno», nos dice Silva, por su actitud de apartamiento, porque este poeta pone distancia con aquellos que fabrican prestigios cotidianamente. Pero sobre todo por su obra, su admirable poesía, la cual no se la conoce y difunde como se merece, siendo esta de inmenso valor literario, «una joya inestimable de Arte Nuevo». ¹¹ Medardo Ángel Silva nos permite acercarnos a la imagen del poeta quiteño desde la mirada de otro poeta de su tiempo y nos habla del ideal del poeta moderno como alguien que plantea una sensibilidad y visión del mundo propia y distinta en los discursos del sentido común e incluso del mercado cultural. «Para los que concebimos al Poeta, al Creador, al Artífice, según el decir danunziano, alejado del estrecho círculo del medio ambiente, de la ruin política

11. Medardo Ángel Silva, «Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro», en *Renacimiento*, No. 3, Guayaquil, septiembre de 1916, p. 143.

literaria, tal como el magnífico Julio Herrera y Reissig en su Torre, Humberto Fierro es el ideal del artista.»¹²

Silva intenta llamarlo «raro», pero desconfía en el momento del manejo de ese adjetivo-concepto por la apropiación que han hecho unos cuantos «serviles, imitadores y copistas». Silva lo asume sin vacilación como a un poeta moderno y se dirige a la comunidad de lectores:

Yo les invito a imitar el ejemplo de este nuestro gran poeta Humberto Fierro, tan silencioso ¡tan apartado!; y tan lleno de méritos! Su retraimiento, su horror a este medio horrible en el que luchamos los pocos que aún creemos en ti. —oh Numen, oh Musa!— es una enseñanza. Así vivieron... Julio Herrera y Reissig; también vive así un suntuoso simbolista americano, José María Eguren...¹³

Silva resalta el que Fierro no había sumado, a su identidad como poeta, el gusto de *dandy* o excéntrico, su identidad se definía como un retraimiento de lo mundano. Así mismo, lo compara con el poeta peruano José María Eguren,¹⁴ lo cual nos invita a pensar que el alejamiento del mundo en Fierro, representado en hacer explotar tanto la imagen arcaica y el peso de lo material, como el reloj burgués (tal vez estos eran sus terrores) constituía un acercamiento al simbolismo y un radical distanciamiento del naturalismo. Se trata de construir un espacio de objetos simbólicos y no convencionales.

Fierro habita un mundo simbólico que su voz poética hace terreno duradero. Así en la opinión de Jorge Carrera Andrade, Fierro es el poeta del paisaje simbolista, su poesía se nutrió de una concepción simbólica del mundo. No se trataba del simbolismo francés del cual el poeta estaría distanciado casi hasta el final de su obra. «Solamente en los últimos años entrará en el dominio de la mitología mallarmeana: el azul, la nieve, el cisne...»¹⁵

Después de su interpretación de la obra y sensibilidad de Fierro, el segundo empeño que hace Silva es difundir su poesía en círculos literarios in-

12. *Ibidem*, p. 142.

13. *Ibidem*, p. 146.

14. José María Eguren (1874-1942). *Simbólicas* es el primer libro de este poeta en 1911. Conocemos que muchos de sus poemas son publicados junto a los del poeta Fierro, en las mismas revistas ecuatorianas del período modernista. Por otro lado, el crítico Ricardo Silva-Santisteban encuentra que la poesía de Eguren se presenta como el producto de un romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos, no solo literarios, sino también plásticos y musicales. Sin embargo, la corriente que predomina en él es la simbolista. Además, dice el crítico que Eguren presenta semejanzas con Poe. Cfr. José María Eguren, *Obras completas*, Lima, Mosca Azul, 1974.

15. Jorge Carrera Andrade, «Humberto Fierro: el prisionero de la soledad. Aprendizaje de perfección», p. 146.

ternacionales. Silva decide hacer conocer la poesía de este «raro» y envía a un amigo venezolano el poema «La tarde muerta». Esta muestra fue recibida y expresada así:

De Humberto Fierro?, es la primera vez que oía tal nombre. Ya usted comprenderá que ello era ya un prejuicio. Leí el poema y me ha encantado. Pocas veces he leído versos de nueve sílabas más harmónicos, con tal seguridad del ritmo manejados. Nuestra revista se honrará reproduciéndolos y yo le agradezco de todo corazón el valioso envío, pidiéndole al poeta, por su intermedio, perdone al haberle ignorado por tanto tiempo.¹⁶

Silva, como crítico, encuentra que Fierro es un poeta selecto que trabaja como el más fino artista de la talla y el buril. Y que, sin embargo, se lo conoce poco o no se lo conoce como se merece. El crítico descubre en Fierro su diálogo con otros intelectuales y artistas, busca un perfil como lector. Encuentra en esta poesía algunas semejanzas de *forma* y de *perfumes* con otros grandes poetas, como Antonio Machado, Jiménez, Samain... incluso un *sua-ve eco becqueriano* en especial en los siguientes sonetos:

¡Nunca ha de ser amor el que encontremos
después de que la vida revolvamos,
de tanto rebuscar!

¡Amor será el que en vano rebusquemos:
el fantasma del sueño que encontramos
un día, sin desear!

Para concluir con el aspecto más reconocido de la producción poética modernista, Silva se aplica en el ejercicio del análisis literario y festeja el uso del ritmo en estos sonetos:

Aquí la música sutil, el ritmo vago, fugaz, errabundo ¿no evoca el recuerdo de la melodía becqueriana? ... ¿O en la repetición de un mismo consonante o la de un consonante derivado de aquel con quien debiera armonizar el último vocablo del verso, dan una dulzura de berceuse al poema? Es música, sí; no la música ensordecedora del clarín épico de Chocano, no la inútil melodía verbal: es una música crepuscular, en tono menor, para oídos sutilizados de reinas convalecientes. La combinación métrica de versos endecasílabos, dos continuos, y heptasílabos de final agudo, dispuestos sabiamente, con necesarias sinalefas que dan más languidez al período, la estructura misma del pequeño

16. Estas palabras corresponden a un amigo venezolano citado por Medardo Ángel Silva en «Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro», p. 143.

poema es de gran delicadeza, de suma delicadeza. En estos versos Fierro brinda al lector una de las más exquisitas sensaciones auditivas: es una música a la sordina.¹⁷

Más adelante, en el análisis del soneto «A los poetas», el tono cambia, según Silva: «los versos, alejandrinos parnasianos, se desarrollan amplios, majestuosos; la intensidad ideológica del poema es también mayor; hay figuras, allí, que hacen vibrar de entusiasmo, como aquella: la muchedumbre inerme de bárbaros sin canto...» que nos hacen pensar, dice Silva, en: *El caníbal codicia su tasajo* de Darío. Y sigue el crítico, señalando que la estrofa inicial de este himno es rubendariana:

A vuestras altas fuentes, que la jupiterina
 águila brava ciñe las alas con encanto,
 vaya un himno triunfal de música argentina,
 oh Poetas! columnas del firmamento santo.

Silva plantea que Fierro es un intelectual que no compone el poema desde la inspiración, sino desde el análisis. Para Silva «La inspiración no lo posee en el sentido de arrebatar la psiquis del vate, de anonadar su potencia reflexiva. Presente siempre la cualidad de análisis que depura las imágenes, da consistencia a las frases y hace de la obra poética un vaso griego dentro del cual se guarda un vino generoso ajeno verleriano más bien».

El análisis de Silva continúa con «Siringa», otro poema de Fierro y que Silva lo había presentado en la revista *Arte Nuevo* con anterioridad. El poeta de Guayaquil cierra este ensayo anunciando un nuevo libro de Fierro:

Anuncia Humberto Fierro un libro: *Velada Sentimental*; el nombre por sí solo es evocador; no sé por qué he pensado, al oírlo en Laforgue. Tiene otro, *Estrella Vagabunda*, «se exhala de él un lejano perfume de simbolismo». Que aparezcan; que revelen en todas sus múltiples formas, la gallarda personalidad de su autor; que triunfen! Humberto Fierro puede exclamar con Chénier, seguro de su éxito: *Allez, mes vers, allez; je me confie en vous*.¹⁸

Sobre los libros mencionados no tenemos ninguna información, sabemos que Fierro publicó en vida *El laúd en el valle*, mientras que *Velada palatina* fue publicado luego de su muerte. Sospechamos, por la repetición de la palabra «velada», que hubo un cambio de nombre de «Velada sentimental» a

17. Medardo Ángel Silva, «Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro», p. 143.

18. *Ibidem*, p. 146.

«Velada palatina». Además, Silva cita el libro *Estrella vagabunda*, del cual, de lo que conocemos, no hay ninguna otra referencia ni testimonio escrito.

En el mismo camino, sumaremos el escenario, representaciones y construcción simbólica de la persona del poeta en mención, desde la mirada de otro poeta y crítico, quien vivió el tiempo de los modernistas y los sobrevivió, Jorge Carrera Andrade: «Humberto Fierro a quien yo había conocido la víspera, medía la ciudad con una mirada de gozo. Contemplábamos el panorama desde la azotea del ‘Club de Estudiantes’, entre una tropa blanca de tejados».¹⁹

Era un día de granizo, nos describe Carrera, el poeta miraba a la ciudad discretamente blanca, que escondía la multiplicidad de formas y colores excesivos «...nada de líneas bizarras ni de pintoresco desorden». Disfrutaba de este escenario, porque la inclinación de su espíritu iba hacia lo discreto y lo mesurado. Además dice Carrera, le placía la obra del granizo porque le quitaba la visión de una ciudad abigarrada... «Además le afelpaba los ruidos y le lavaba de colores inútiles la retina. –Leamos un poco– me dijo Fierro, sacando un libro. Esta es la hora de Oscar Wilde!».

Jorge Carrera Andrade escribe sobre este poeta envuelto en soledad, por la voluntad de buscar el silencio para escuchar al hombre interior. Es el retrato del poeta que defiende el lema del «arte por el arte», es un especialista y un icono de la sensibilidad particular de los artistas profesionales.

Atento al dictado del hombre interior, Fierro no puso su mano en los negocios de la tierra. Desdeñó el éxito vano, se libró de las ataduras del suelo y se evadió, por fin, al mundo de la conciencia, donde vivía en un diario aprendizaje de perfección, en medio de una selva de símbolos.

Estaba hecho para el deslumbramiento, lo que vale decir, estaba creado para la poesía. Moldeaba con desvelamiento de crítico su dolor, lo que significa que vivía ganado por el arte. Un arte deslumbrado, y a la vez discreto, fue así el de este desposado de la soledad y caballero de la orden del Silencio.²⁰

Este ensayo nos informa que Humberto Fierro apostó por el silencio. Gran parte de su vida transcurrió en la propiedad rural de la familia, la hacienda «Miraflores», en Cayambe. Trabajó su formación interior. Esta formación consistió en la definición de un modo sentimental y un modo de simbolizar, que surgieron de su particular síntesis de reflexiones intelectuales y lecturas. Para Carrera Andrade, Fierro trabajó en su interioridad hasta la «finura de un mecanismo de relojería». En su aislamiento, nunca interrumpió el diálogo con

19. Jorge Carrera Andrade, «Humberto Fierro: el prisionero de la soledad. Aprendizaje de perfección», p. 39.

20. *Ibidem*, p. 40.

el hombre interior. Otra imagen del cultivo interior de Fierro es la del comportamiento digno, el que ante el dolor mostraba una actitud de «Caballero herido en duelo». El poeta encontraba en la Edad Media la edad de la cultura. Esta relación que hace Carrera va en perfecta concordancia con el interés de Fierro en la cultura del medioevo y la forma de representación de los Caballeros como seres espirituales.

En el Ecuador, donde la aristocracia colonial se ha transformado en burguesía republicana para conservar sus privilegios sobre el suelo, el poeta Fierro es un caso sin par de legítima aristocracia, ya que ésta le viene de una Edad cabaleresca y no de la Colonia, de un espíritu dominador y mercader. Fierro, como Eguren en el Perú, es tal vez «el único descendiente espiritual de la Europa medieval y gótica».²¹

El poeta se definía así mismo como un sujeto frente a una cruzada, su fuerza estaba en la nobleza de espíritu. Al acercar la figura de Humberto Fierro a la de José María Eguren, Carrera coincide con el estudio anterior en el que Silva advirtió sobre estas conexiones.

3. EVASIÓN DEL MUNDO COMO AFIRMACIÓN DEL CAMPO ESTÉTICO

Fierro vivió hasta los veinte años en una hacienda de la Sierra norte, junto a su padre, que era un gran señor. Pudo conocer la vida de los indios y sus problemas, pero los ignoró completamente en su obra poética, según Carrera Andrade, porque estaba cargado de su propio dolor. Fierro prefirió el cultivo de la subjetividad y la construcción de un universo simbólico. Carrera lo compara con el personaje solitario de *La vida es sueño* y dice que «...escapó en las alturas y habitó los riscos como Segismundo [...] No buscó la notoriedad mundana a costa del sacrificio de su poesía, no quiso cortarse vestiduras de hombre modesto y servicial para alcanzar el favor de los poderosos, no participó de las empresas políticas ni en las masonerías de la ambición, y permaneció fiel a su arte, impávido ante el jubileo de los mulos y de los pequeños, escudado en su desdén».²²

El retrato que Carrera nos ofrece de Fierro coincide con el de un gestor de la autonomía del arte: sus objetos son artificiales, su entorno es simbó-

21. *Ibidem*, p. 45.

22. *Ibidem*, p. 43.

lico, no siente sino desdén hacia los objetos «reales». Esta negación de la realidad no es un escape, sino una crítica del realismo indispensable para conocer la autonomía del lenguaje. El poeta creó con el lenguaje un universo de seres y objetos estéticos, no realistas, objetos intelectuales de una sensibilidad cultivada, *la náyade, la gacela de los ojos húmedos, mitad agreste y mitad mitológica, el fauno triste...*

Sobre el poema «Sueño blanco», el crítico encontró que, dentro del aparente parnasianismo, ya se vislumbraba en la poética de Fierro: «limpieza de lugares comunes, gusto por el vocablo difícil, hallazgo erudito, expresión de noble elegancia, sentimiento dolido y agonioso. Además, que su aparición causó un gran revuelo en la crítica inepta».²³

El primer poema que publicó Humberto Fierro se propagó en ondas concéntricas y llenó de inquietud las letras ecuatorianas, como un verdadero mensaje de renovación estética. «Sueño blanco» fue calificado como modelo de extravagancia, audacia e irreverencia por los que viven de la inquisición del pensamiento. Corría el tiempo más azaroso para el buen gusto: revistas y libros rebozaban de poesía declamatoria, difusa y verbalista. Contra esa dictadura, se había alzado un grupo de poetas jóvenes que flameaban el capricho como bandera.²⁴

Cuenta Carrera Andrade que: «Un día, a la sombra de una palmera virgen de la Plaza de la Independencia, en Quito, se le acercó Ernesto Noboa Caamaño a Humberto Fierro, que leía uno de sus Clásicos, y le dijo: Poeta, aquí le traigo a alguien que quiere conocerle. Es Arturo Borja, que se ha aprendido sus versos de memoria. Y los tres jóvenes fervorosos sellaron su pacto de belleza!».²⁵

La crítica al realismo no supuso, en modo alguno, una renuncia a la acción por parte del poeta; es así como observamos la participación enérgica en el proyecto editorial modernista. Fierro escribió varios libros, los cuales no se publicaron, según testifica Carrera Andrade,²⁶ «en un país sin casas editoriales y sin lectores». Motivados por esto último, Jorge Carrera Andrade y Humberto Fierro pensaron, elaboraron y apoyaron el proyecto editorial de la revista *Frivolidades*. Iniciaron con una publicación quincenal «penetrada de intenciones de arte nuevo». Al mismo tiempo, planearon la «Colección Apeles». La intención fue «dar a luz a una docena de volúmenes ilustrados y *El laúd en el*

23. *Ibidem*, p. 42.

24. *Ibidem*, p. 41.

25. *Ibidem*, p. 42.

26. En 1947, Jorge Carrera Andrade advierte sobre cuatro volúmenes, escritos por Humberto Fierro, inéditos: *Velada palatina, Las copas de Nínive, El esquife de las musas y Áncora*.

valle debía ser el primero de ellos». Después de vencer varias dificultades, apareció el libro con dibujos del autor y fue presentado por Jorge Carrera Andrade, quien al momento dijo:

Es «El Laúd en el Valle» un precioso ramo del jardín de la Quimera; está ilustrado por su autor y será un breviario para los poetas. Escrito en un aislamiento florido, propicio a la melancolía del recuerdo, tendrá un perfume imperecedero para «una generación dilecta y refinada». Ya conocíamos algunos de los poemas que integran este volumen y hemos leído de nuevo, con deleite, esa joya de antología que se llama «Por el estanque de los nenúfares». Otros poemas cortos y sin título nos han dejado intensa emoción. En suma, este libro ha sido hecho con exquisito amor.²⁷

Carrera Andrade resalta cosas, como la unidad de tono, lo trabajado y culto en toda la poesía de Fierro. Y subraya la intención del poeta de escribir para especialistas. Para cerrar este ensayo, nos recuerda que el oficio único y exclusivo de Fierro fue ser poeta: «Fierro no escribió con el fin de conmover a las masas. Era poesía de refinado intelectualismo la suya, y no estaba hecha para la fácil digestión del vecindario. Fue demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, no comprendió ni conoció tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental».²⁸

Cuando Hugo Moncayo escribe sobre Fierro, en las páginas de la revista *América* de 1931, habla de la singularidad del artista. Se pregunta qué lo distingue. Concluye convencido de que es el cultivo de un lenguaje propio y una inmensa disciplina: «Todos los días un hombre tomaba el tranvía de las doce o de las seis en la Plaza del Teatro y partía hacia el Norte, como tantos otros. Pero éste, era un hombre singular: dominador de un vocabulario exquisito, casi no hablaba».²⁹

Se podría decir que este poeta representa una economía del lenguaje modernista, no solo por su producción creativa característica sino, también, por haber sugerido en su gesto de distinción el haber renunciado al uso coloquial del habla para cultivar de manera exclusiva su uso artístico. El artista puro, creador de mundos simbólicos, forjado como sujeto mediante una estricta disciplina intelectual, ofrece a los más jóvenes artistas pruebas de que esta elección produce una nueva sensibilidad, desde la cual surgen las crea-

27. Jorge Carrera Andrade, «Libros nuevos», p. 37.

28. Jorge Carrera Andrade, «Humberto Fierro: el prisionero de la soledad. Aprendizaje de perfección», p. 46.

29. Hugo Moncayo, «El poeta Humberto Fierro», en revista *América*, No. 47, diciembre de 1931, p. 400.

ciones artificiales de la poesía, un nuevo lenguaje el cual puede expresar el ritmo interior y el ritmo del mundo.

Animado con una sensibilidad digna de un renacentista, parecía no sentir. Como su silencio fuera de verdad elocuente, se distinguía de todos imponiéndose por su serenidad. Y así, hierático, sobrio, casi crepuscular, nimbado por alguna delicuescente tragedia interior, Humberto Fierro, cada mañana y cada tarde, huía de la ciudad absurda en su dinámica hacia el norte, los paisajes abiertos y los horizontes nevados, en los cuales brilla aún el «sol de los ciervos», presidiendo sin mirarlo, el hormigueador afán de nuestras vulgares intrigas.

Cada mañana y cada tarde rumbo a su «Quinta Verde», huía, huía.

En la ciudad con cruel ensañamiento, quedaban aguardándole el horario oficinesco, los libros copiadores de insustanciales tramitaciones, la gente convulsa por una eterna borrachera utilitaria, las noticias políticas, el proselitismo importado.

¿Qué podía hacer el poeta? Huir. Y su última huida es la que disculpa nuestro empeño por recordarlo, en gracias del afectuoso cariño con que en vida nos distinguió.³⁰

En esta lectura se evidencia la noción original de «quimera» entre los poetas modernistas ecuatorianos. Se trata de un despego de lo mundano y una búsqueda caballeresca en Fierro, un despego que lleva al pesimismo; en Arturo Borja, una intención de hacer del lenguaje un mundo alterno, pesimista. Podemos pensar también que «quimera» es la actitud del poeta «disciplinario», su experiencia de separación y su amor por el lenguaje.

Creemos que Fierro no representa una actitud aristocratizante sino moderna. Representa, según nuestro análisis, la especialización del saber, una de las ramas de la división del trabajo, que surge por el esfuerzo emocional y creativo original de autores como este poeta. Es notable que sus contemporáneos hayan intentado iluminar a Humberto Fierro como su maestro y fundador.

Para finalizar con el retrato del poeta, podemos observar cómo el poema «Carta» del libro *El laúd en el valle* ofrece ciertas claves del universo simbólico al que antes hemos hecho referencia.

Carta³¹

Te ofrezco estas baladas. Yo sé que cuando un día
Paseas por el valle gentil como Lucía
De Lammermoor, recuerdas versos sentimentales

30. *Ibídem*, p. 401.

31. El poema, «Carta», abre el libro, sirve de prólogo e introducción del poemario de Humberto Fierro *El laúd en el valle*, 1919.

Como en las buenas tardes de fiestas musicales
 Que perfumaba Abril los píanos de oro;
 Y pues que tu amistad es de un beleño moro,
 Quisiera complacerte lo mismo que el silvano
 Que toca en las vendimias un aire siciliano.
 Aquí te repetía que el mejor bien del suelo
 Es una puerta al valle y un piano sin consuelo;
 Aquí dice el coloquio del manantial y el viento
 Qué fino entre los bienes es el aislamiento
 Donde Musset cantara, Balzac escrito hubiera
 Una novela íntima de amor y de quimera.
 La nieve de los montes, el fresno y el aliso,
 Hacen deste paraje risueño un Paraíso,
 Y mucho he recordado del tiempo veleidoso
 Que no envidiaba nada del Rhin ni del Toboso.
 Pero aunque el dolor viejo, la mal cerrada herida,
 Sangra en los intermezzos amables de la vida;
 Aunque de mis quimeras y mis felicidades
 Me queda en el laúd el son de las saudades,
 Un solo día bueno borra los malos días
 Dejando el oro nítido de las melancolías...

Ahora que el poema silvestre de la infancia
 Viene empalidecido de tonos de distancia,
 Y que con su silencio me habla a su dulce modo
 Tu casa solariega tallada por el godo,
 Te ofrezco este capricho como una flor de espino
 Cogida entre las flores humildes del camino.
 Presentes en mi alma las rosas de alegría,
 Tu delicado acento tiene la melodía
 Que hace danzar los silfos bajo el frescor del haya
 Y el corazón dispone para la ciencia gayá.
 Quizás hoy como entonces te guste algún capítulo
 O un poema breve, escritos solo a título
 De haber amado un tanto la vida y el detalle.
 Imagínate sólo que es un sueño en el valle.

El poema ofrece un estímulo visual para imaginar qué es esto del lenguaje poético. Inicia ubicando la tarea del literato en el imaginario romántico, *versos sentimentales en la vendimia*, para luego tomar distancia de este terreno y ubicarse en el aislamiento. Empieza a definir ese terreno que parece simbolizar su corriente: el valle. El valle o espacio poético modernista borra la otra forma de espacio, un día poético borra muchos días empíricos. *Un solo día bueno borra los malos días/ Dejando el oro nítido de las melancolías.*

Un día en un pasaje risueño supone un día de escritura. La escritura borra otras inscripciones inaprensibles como es la naturaleza en sí. Deja una nueva materia, el resultado alquímico de su relación poética. El poeta ofrece un nuevo espacio con su propia flora y fauna, producto del artificio: *Te ofrezco este capricho como una flor de espino/ Cogida entre las flores humildes del camino.*

Contrastante con el poeta silvestre del romanticismo, Fierro ofrece *el capricho*. La poética es una ciencia *gaya*, un modo de ver la totalidad, una disciplina que produce un nuevo entorno. El poeta afirma una nueva existencia, *un sueño en el valle.*

4. LA HERIDA DE ARTURO BORJA: AUTONOMÍA LITERARIA Y PESIMISMO

Indiferentemente tiene mi herida abierta
El dorado veneno que me dio esa mujer:
Voy á entrar al olvido por la mágica puerta
Que me abrirá ese loco divino Baudelaire!³²

Después de haber leído aquellos versos
clarísimos y puros
como el cristal sonoro de una fuente,
pensé: si yo pudiera
abandonar las complicadas sendas,
dejar la engañadora florescencia
de los invernaderos agostados,
hacer canciones buenas,
escuchar con unción la sinfonía interior.³³

Arturo Borja.

El impactante episodio de la muerte del poeta Arturo Borja (1892-1912) marcó la reflexión sobre la poesía modernista en el Ecuador.³⁴ Al igual

32. Arturo Borja, «Voy a entrar al olvido...», en revista *Letras*, 1912.

33. Arturo Borja, «Poemas», en revista *Letras*, 1913.

34. La muerte del poeta fue un acontecimiento impactante que movilizó al círculo literario quiteño. Este hecho quedó registrado en el número extraordinario de la revista *Letras*, del mes de noviembre de 1912, dedicado a su memoria. En las 27 páginas de este número, expresaron poetas y críticos el impacto que causó el suicidio del poeta. Isaac J. Barrera, José Rafael

que la revista *Letras* de Quito en 1912, *Renacimiento* de Guayaquil, en 1916 hizo un homenaje al poeta Borja y dedicó algunas páginas donde comentó acerca de la persona poética de este artista.

En *Renacimiento* de 1916, en el ensayo «El Medio-El Poeta-La Obra (fragmentos inéditos de un estudio)» Medardo Ángel Silva reconoce a Borja como a un verdadero poeta moderno, y a continuación se propone dictar una charla sobre asuntos de crítica y estética moderna.

Silva resalta la importancia de la revista *Letras*. Considera que esta revista quiteña, desde el momento de su aparición, llegó «para llenar un angustioso vacío literario» y para difundir poesía y crítica de verdaderos literatos, es decir, profesionales, gente de oficio. La primera imagen de Borja aparece asociada a su colaboración en la revista *Letras*. Así, Isaac Barrera, contertulio de Borja del consejo editorial de esta revista, opinaba que este autor era en gran parte responsable de la propuesta de poner a dialogar las literaturas francesa y española en torno al paradigma modernista:

Arturo encontraba particular delectación en las obras de escritores franceses, que conocía bastante bien, tal vez como pocos las conocen aquí. Él estaba enterado de todas las novedades literarias, y es que leía en todas partes, en las calles, en las plazas, en los paseos [...] Fue uno de los fervorosos para la fundación de «Letras»; en su escritorio diseñamos el primer número y nos rompimos la cabeza en busca de un nombre.³⁵

En la revista *Patria* de Guayaquil 1918, espacio de difusión literaria, J.A. Falconí-Villagómez, poeta y crítico del puerto, dedica unas páginas a Borja, en las cuales subraya la relevancia del proyecto de la revista *Letras*, y el papel de Borja en ésta, como lector y comentador de revistas-libros y a cargo de la sección bibliográfica:

Fué solamente en «Letras», donde destacó su personalidad de cuerpo entero [...] Allí también, tuvimos ocasión de verlo en la sección bibliográfica, una de las más difíciles, haciendo la reseña de libros y revistas, juzgando a unos y a otros con criterio imparcial y espíritu franco, cuando reconocía, por

Bustamante, Francisco Guarderas, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño, Julio Moncayo, Emilio Alzuro Espinosa, Luis Robalino Dávila, expresaron en sus ensayos y poemas desconcierto por este fatal acontecimiento, a la vez que un reconocimiento a su vida poética. Pero más allá de esto, esas páginas sirvieron para señalar indicios y desarrollo del proyecto de autonomía de la literatura. Se reconocía el aporte de Borja en este campo y se mostraba cierto pesimismo por la pérdida que sufría el círculo literario modernista ecuatoriano. Estos ensayos serán retomados más tarde por otras revistas con la intención de señalar la pérdida del poeta y crítico.

35. Isaac J. Barrera, «Arturo Borja», en revista *Letras*, noviembre 1912, p. 99.

ejemplo, que en Guayaquil: la capital comercial del Ecuador «es donde más literatura se hace»; y anotaba los méritos de Wenceslao Pareja, que para entonces había publicado ya «Voces Lejanas», de Miguel Neira, de Avilés Minuche, etc., quienes redactaban la página literaria de «El Guante», imprimiéndole un sello de modernidad, que, paralela a la labor de «Letras», trajo al fin la renovación en la literatura nacional. Todo aquello era reconocido de modo generoso por el crítico, en quien hablaba el poeta antes que nada, en nombre de la fraternidad que debe unir la gran familia lírica, y al revés de otros que intentan opacar el valor de publicaciones literarias, cuando sostienen empresas parecidas, con el exclusivo y egoísta objeto de atraer todas las miradas, gritando a voz en cuello si precisa hacerlo, y queriendo enrarecer el aire, de este modo, como si no fuera bastante para oxigenar a todos...³⁶

J.A. Falconí Villagómez hace una serie de reflexiones sobre el pasado literario en el Ecuador y subraya la importancia de tener un espacio como el de la revista *Letras*, la cual sirve de instrumento para publicaciones y difusión de los valores literarios en el país. Los poetas del puerto pudieron conocer los trabajos y nombres de poetas de la capital y de otras ciudades del país.

Se planteaba que la revista podría aclarar la total desorientación en la que se encontraban la mayoría de los intelectuales ecuatorianos en lo referente a los *nuevos ritos*. Además, era importante dar luz sobre opiniones y conceptos erróneos que se habían formado. Las equivocaciones sobre la poesía nueva dificultaban la tarea del poeta. «El público poco menos que ciego creía, pues, a la renovación, al movimiento nuevo, —el Modernismo que llamaban— algo así como un monstruo apocalíptico, dragón alado y de férreas zarpas.»³⁷

Erraron por ignorancia. Hoy todos están convencidos de la verdad y la belleza del Nuevo Arte. Nada se ha demolido: las eternas columnas de mármol y granito que sostenían el maravilloso templo que la Humanidad consagró a lo Bello, están de pie, gallardas e inamovibles... y cuánto se ha construido!³⁸

Aquí el poeta Silva cita al crítico chileno Armando Donoso con la intención de resaltar lo que significa la creación del poeta moderno dentro del movimiento de renovación:

Eternicemos de este movimiento lírico todo lo que en él hay de duradero: el culto de la emoción, que hará de los versos actuales corazones ardientes de sangre viva y en ningún caso sepulcros blanqueados; la revolución contra la ti-

36. J.A. Falconí-Villagómez, «Un poeta íntimo», en revista *Patria*, Guayaquil, 1918.

37. Medardo Ángel Silva, «Arturo Borja. El Medio-El Poeta-La Obra. (Fragmentos inéditos para un estudio)», en revista *Renacimiento*, 1916, p. 159.

38. *Ibidem*, p. 159.

ranía de la Gramática y la Retórica, sin que por esto se reniegue de la primera como disciplina; el culto del color, del tono, del matiz; el culto de la sensación, enemiga declarada de esa elocuencia a la cual Verlaine pedía retorcerle el cuello; el culto de los grandes problemas de la vida...³⁹

Medardo Ángel Silva presenta esta cita con el propósito de señalar las reglas y atributos que el arte moderno debe tener. Además, busca señalar los parajes intelectuales por donde transita el poeta moderno. Resalta la necesidad e importancia de tener lectores y críticos: el valor del debate o esfera pública literaria. Es la mirada crítica también la que hace hablar a Silva y reconocer que solo ella tiene la capacidad de distinguir del montón a las verdaderas obras literarias. En otras palabras, es la que permite que las obras de gran significación puedan circular y ser reconocidas en un medio más amplio. «Se han recogido rosas, pero también mucha hojarasca; para recoger lo bello y lo original entre las rarezas sistemáticas y las imitaciones serviles, está el talento del lector o el del crítico», señala Silva. La obra de arte necesita de su lector.

Y vuelve sobre Borja, al mismo que ubicó en las páginas de *Letras* y al que ha llamado poeta exquisito. También poeta predestinado, niño extraordinario dotado por el cielo del don lírico. Pero más allá de este arrebatado melodramático, Silva busca en su memoria al Borja lector, regresa al momento en que leyó desde el ensayo de Barrera a un Borja «...enfermo del mal de ser devoto de la Belleza; leyendo infatigablemente, hasta en la calle a sus favoritos: Verlaine, Samain; Móreas, Jiménez...». En la misma dirección, Silva nos cuenta sobre su propia experiencia como lector, nos deja conocer que leyó también a los poetas citados desde los libros de Borja, que atravesó por la intimidad de sus notas y subrayados.

Y pasando los ojos, temblorosos y emocionados, por aquellas páginas, que guardan señales de las frecuentes lecturas del poeta, hemos hecho la evocación de su figura... Sus notas minuciosas, sus señales, sus impresiones escritas al margen de los poemas queridos, nos revelan su amor idólatra a la Poesía, sus gustos de exquisitez femenina; nos dicen algo de lo que verdaderamente interesa a quienes deseamos saber de su vida...⁴⁰

Silva entiende a Borja desde dos conceptos: el de la originalidad y el de la influencia. Para Silva no existía un modelo francés que fuera copiado o mimetizado por los poetas ecuatorianos. La poesía modernista, pensaba Silva, era un hecho cosmopolita. La acepción dada a este término es la de un pro-

39. *Ibidem*, p. 159.

40. *Ibidem*, p. 161.

yecto que involucra a varios intelectuales localizados de manera fragmentaria en distintas naciones, que se entienden entre sí por un lenguaje especializado, y que comparten y colaboran para la realización de un solo proyecto. En palabras de Silva:

A mi ver, —e independizando el caudal propio, el Yo irreductible que anima su creación, Verlaine y Samain, los poetas que más íntimamente conocieron el cantor de Melancolía— son sus directores espirituales... Diremos, a propósito, algo que creo explica este problema de la Originalidad y la Influencia, tan discutido y del que se ha hecho uso para atacar a nuestros poetas: es innegable el principio de las similitudes psíquicas. En tal o cual situación, un hombre piensa y traduce su pensamiento por escrito o palabras a los demás; pero, he aquí, que antes de terminar su exposición, otro la completa y la llena de detalles minuciosos que el primero no pudo dar y que vienen a explicar completamente su idea; y esto no se ha hecho por lógica: ha sido tan súbito que se diría que existe una armonía anterior entre esos dos espíritus que se compenetran. Nada más natural que dos almas, separadas por tiempo y distancia o contemporáneas, se parezcan; que se busquen, por lo mismo, que gusten de entenderse.⁴¹

Silva tenía razón. El espacio en el cual Borja expresó de forma más rica su voluntad de aportar al proyecto modernista cosmopolita fue efectivamente el de la revista *Letras*. Allí publicó en 1912 el poema «Primavera mística y lunar» y tuvo a su encargo la sección «Las Revistas», desde donde hizo comentarios críticos sobre novedades literarias de la península ibérica, Francia y Latinoamérica. Una de sus más importantes reflexiones, aunque breve, es la que hace sobre *La Revista de América*, año I, vol. 1 y 2, París. Arturo Borja en su oficio de crítico dice:

Hace algún tiempo que esperábamos su aparición. Nos parece que fue Gonzalo Zaldumbide el que la anunció desde uno de nuestros diarios al hablar sobre Francisco García Calderón, el ilustre escritor peruano, que ha reuniendo a las más eminentes personalidades científicas y literarias de Francia, España y América ha sabido formar la publicación más seria y más culta de cuantas han aparecido con fines análogos en lengua castellana. *La Revista de América* persigue y aboga por el acercamiento y unión de las Repúblicas de nuestro continente.⁴²

Transcribe también una cita de García Calderón: «Aspiramos a reunir en el acto de fe, en una publicación libre, abierta a todas las direcciones del

41. *Ibidem*, p. 161.

42. Arturo Borja, «Las revistas», en revista *Letras*, 1912, p. 31.

espíritu moderno, curiosa, flexible, de rica información, a los mejores escritores del mundo latino. Creemos en los admirables destinos del continente, en la raza ardiente, curiosa, liberal, que creará mañana genios como ayer, caudillos y libertadores».⁴³

La Revista de América, desde París, tiene como cronista de la vida parisina a Ventura García Calderón, en cuya prosa «encantadoramente disfrazada de frivolidad, florecen las ironías y las sonrisas con una suprema elegancia...». Borja termina este comentario diciendo que esta revista será, en adelante, la «indispensable guía intelectual para la juventud de nuestras repúblicas».

Borja se afilia a un cosmopolitismo literario de inspiración liberal. Contemporáneo de los hispanistas, pero antagónico al proyecto hispanista que buscaba originalidad cultural.⁴⁴ El proyecto modernista propone una afiliación a la identidad francesa como una identidad política y literariamente revolucionaria. En su concepto, el espíritu de innovación domina en el modernismo, tanto en Francia como en el mundo latino hispánico. Su pacto es de renovación y no de defensa de la tradición. Por este motivo, cultiva el concepto de Latinoamérica en lugar de Hispanoamérica.

La identificación de Borja es un dato relevante, porque supone una imagen del espíritu de las nuevas patrias del continente visto como heroico, burgués y revolucionario, y no como un espíritu resistente al cambio. Así, en el primer número de la revista *Letras* de 1912, en la que colaboraron, entre otros, Borja y Noboa, su editorial «Frasas Primeras» suscribe que el hombre americano sabe hacer rebelión y se refiere a las hazañas liberales en el continente. «Un solo campo hasta aquí ha satisfecho esas aspiraciones: la política; la política que tanto mal ha causado á esa literatura que tiene por lema ‘el arte por el arte’ y que se funda en delicadezas y refinamientos propios de la cultura elevada de un pueblo.»⁴⁵

La propuesta de esta identificación liberal de la poética modernista es que se opera una transfiguración en el lenguaje, que solo radicaliza y profundiza las revoluciones anticoloniales en la región. La atmósfera de la revolución de independencia en Cuba en la poesía modernista «latinoamericana» se deja sentir en Borja, quien, sin mencionar a José Martí,⁴⁶ asocia sin embargo,

43. *Ibidem*, p. 31.

44. Representa una visión conservadora del hispanoamericanismo de las primeras décadas del siglo XX, como la de Cristóbal Jijón y Jacinto Jijón y Caamaño quienes defendían la imagen católica del legado español.

45. Editorial: «Frasas Primeras», en revista *Letras*, No. 1, 1912, pp. 2-4.

46. No tenemos certeza sobre si los poetas de Quito leyeron los textos de José Martí. Sabemos, según información de Michael H. Handelsman, que la revista de literatura *Altos Relieves*, publicada en Quito hacia 1906, incluía entre los autores extranjeros, al poeta cubano José Mar-

el espíritu revolucionario de la independencia política de la región al espíritu literario del período modernista. El referente nacional de las revoluciones políticas es, sin lugar a dudas, la misma Revolución Liberal, pero el propósito de los modernistas caribeños y ecuatorianos coincide: la revolución política y la revolución lingüística comparten un mismo espíritu moderno. A la revolución política debe seguirle una revolución en el campo del lenguaje.

Después de reconocer la relevancia de la fundación de la política, el editorial plantea que ha llegado el punto en que la política se está robando muchos laureles que le corresponden a las «Letras». El ensayo acusa a la política de desbordarse de su campo, y no reconocer el heroísmo específico del poeta, sin permitirle constituir su territorio. El editorial reconoce el espíritu revolucionario en la propuesta del «arte por el arte», identificando la poética con la acción: «...Hombres de acción son los liberales».

El reclamo hecho a la política no es el de haberse constituido como espacio; al contrario, el círculo modernista se identifica con el espíritu revolucionario del liberalismo y desestima los intentos de buscar una resistencia cultural hispanoamericanista. El reclamo a la política es el de haberse desbordado de su campo, en lugar de permitir a lo poético constituirse en otro de los campos de las revoluciones burguesas. En *Letras*, afirma Francisco Guarderas: «Ya se rompe la consigna de hablar siempre de nuestras glorias patrias; ya no son, únicamente, las costumbres nacionales el asunto de nuestra observación»:

Madura un grupo de adolescentes irrespetuosos y terribles que están llamados á sellar, definitivamente, nuestra libertad literaria. Demoler para construir, gritan, y en su afán de deshacer van como el raro Lautréamont «contra las estrellas del Norte, contra las estrellas del Sur, contra las estrellas de Occidente, contra las estrellas de Oriente» en furor pavoroso, hasta convertirse en pesadilla de retóricos en amenaza de todos aquellos cuyo único sentido consiste en conservarse.⁴⁷

En esta misma revista publican Isaac J. Barrera, también Ernesto Noboa Caamaño y aparece la novela *Para matar el gusano* de José Rafael Bustamante, en la que, como hemos visto, se contraponen el espíritu moderno de la clase media urbana, a la costumbre autoritaria feudal. Será Arturo Borja quien plantee en esta revista la consecuencia editorial de esta generalizada posición liberal, el interés de colaborar con el proyecto de innovación del español como lengua latina y no como una tradición peninsular intocable.

tí. Además, el poeta Noboa y Caamaño vivió en Cuba, período en el cual debió conocer el pensamiento del poeta cubano.

47. Francisco Guarderas, «Nuestra literatura», en revista *Letras*, No. 1, 1912, pp. 4-6.

En la sección «La Revista», destinada a la lectura y crítica de literatura en español y francés, se plantea que:

Si se consideran las necesidades que hay de romper la atmósfera de desaliento que circunda á toda obra nacional, de dar a conocer a nuestro público la actuación artística de las repúblicas hermanas y de fijar también á su consideración las dos literaturas que, por hoy, influyen más en la formación de nuestros escritores: la española que, con excepción de los pocos mantenedores, que restan del orgullo de esa Nación de pasado sabio y heroico, se halla á su vez influenciadas por la literatura francesa, y ésta que, hasta que el mundo cambie de principios estéticos y de concepciones de belleza, será el ideal que busquen los que sacrifican en aras del Arte.⁴⁸

Esta sección crítica apunta las virtudes del trabajo de autores españoles como Gregorio Martínez Sierra y el elogio de Menéndez y Pelayo; libros franceses como los de Anatole France, «discípulo de Voltaire». Los libros de Francia van a circular en originales, no en copias, pues así lo merece la «raza latina». Los libros hispanoamericanos proponen una visión muy crítica de la obra de Soiza Reilly, a la vez que leen con aprecio las obras tempranas de Alcides Arguedas y el volumen de artículos críticos *Todo al vuelo* de Rubén Darío.⁴⁹

Arturo Borja tiene a su cargo la sección crítica sobre revistas en circulación. En esta empresa habla de la relevancia del proyecto de coordinación de Francisco García Calderón, quien propone poner al tanto del conjunto de los latinos, lo que se está produciendo en París. Este proyecto editorial consiste en sustituir el romanticismo despilfarrado de los latinos por un heroísmo «disciplinado». «Se impone hoy la economía del esfuerzo, la aceptación de un orden, de una disciplina»; este heroísmo disciplinado es el de la constitución de un campo de producción y crítica literaria modernistas, literatura de una sociedad moderna.

Al leer el poema de Borja, «Epístola», observamos que es un poema irónico dedicado a Noboa y Caamaño, en el cual se da una semblanza de la autonomía del arte en el período de consolidación de la nueva élite: militar, bancaria y burocrática, asociada a la expansión del Estado tras la Revolución Liberal.

48. Isaac, J. Barrera, «La Revista», en revista *Letras*, 1912, p. 23.

49. *Todo al vuelo* es un libro construido con artículos que Rubén Darío escribía para *La Nación* de Buenos Aires. Coleccionado por su autor y publicado por la editorial «Renacimiento» de Madrid.

Epístola

Al señor don Ernesto de Noboa y Caamaño!
 límpido caballero de la más límpida hazaña
 que en la Época de Oro fuera grande de España
 y que en la inquietud loca de estos tiempos, huracán
 tornóse, y en el campo cultiva su agrio esplín:
 Hermano-poeta, esta vida de Quito,
 estúpida y molesta, está hoy insoportable
 con su militarismo idiota e inaguantable.
 Figúrate que apenas da uno un paso, un «¡alto!»
 Le sorprende y le llena de un torpe sobresalto
 que viene a destruir un golpe de Pegaso
 que, como sabes, anda mal y de mal paso
 cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,
 por influjo de alguna dama de blanca tez,
 abre las alas líricas, le interrumpe el rumor
 «municipal y espeso» de tanto guerreador.
 Los militares son una sucia canalla
 que vive sin honor y sin honor batalla.

El poeta modernista aparece como un aristócrata que abandera la lucha de honor, y ante el tiempo moderno de la agitación y el tedio se vuelve a su interior y a su cultivo. El poeta vive en el contorno de un orden dictado por el aparato más moderno del momento. En contraste con la burguesía de París, el ejército domina el orden en la ciudad de Quito.

Luego después las fieras de los acreedores
 que andan por esas calles como estranguladores
 envenenando nuestras vidas con malolientes
 intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes
 y haciendo el cotidiano horror más horroroso.

También señala como personajes del entorno a banqueros especuladores y burócratas, y describe cómo ellos estorban e «interrumpen» la creación poética.

¡Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
 y lo bello y lo grande y lo noble!
 ¡Qué fuera si no nos refugiáramos como en una barrera
 inaccesible, en nuestras orgullosas capillas
 hostiles a la sorda labor de las cuchillas!
 Tú dijiste en un momento de genial pesimismo:
 «Vivir de lo pasado... ¡oh sublime heroísmo!»

Este poema irónico que desdeña las otras profesiones del Ecuador liberal trata finalmente de afirmar el papel de los especialistas en la producción estética literaria. Sin embargo, esta voluntad de autonomía del arte se expresa, como hemos visto en la revista *Letras*, como una voluntad mundana, una voluntad que él mismo formuló como una forma de radicalizar la Revolución Liberal.

La importante contribución de Borja no continúa en posteriores números de la revista *Letras*, puesto que el poeta se deja llevar por la melancolía y el suicidio. Su muerte fue tema de reflexión y marcó una división en la historia de la literatura ecuatoriana.

El debate entre Francisco Guarderas y Raúl Andrade, respecto del perfil de los modernistas, se construye en torno a la muerte del poeta Borja, dos aproximaciones al fenómeno modernista en general. Mientras Andrade sostiene que Borja toma su vida en respuesta a la poca trascendencia que tuviera su afán de renovación en la arcaica sociedad de Quito, Guarderas sostiene que Borja tomó su vida por una radical melancolía literaria, un convencido espíritu melancólico, que nada quería tener que ver con los problemas del mundo.

Como hemos visto antes, la revista *Letras* defendía la autonomía del arte de la que nos habló Guarderas, como una de las realizaciones del espíritu moderno, siendo la autonomía una disciplina y una creación literaria cultivadas por los modernistas, uno de los espacios específicos de la división del trabajo moderno, uno de los espacios de la socialización de la modernidad, como lo plantearon en su momento, en 1912, Guarderas, José Gabriel Navarro y el mismo Borja. El que uno de los móviles de la vida de Borja haya sido la autonomía del arte, confirmaba la propuesta de Guarderas sobre Arturo Borja como uno de los iconos de la producción modernista. Uno de los emblemas de la identidad melancólica de estos poetas parece sugerir que en su propuesta intelectual y en su identidad se encierra una de las claves del modernismo en el Ecuador.

La otra faceta de la identidad de este poeta, y de su obra, tan relevante como su heroicidad y su ritmo característico, es su melancolía. Para Silva la influencia de los franceses sobre la obra del vate ecuatoriano determina también su melancolía: «Aquella melancolía inexpresable que vaga en las estrofas de Borja, ese acento indefinible de tristeza, son características del poeta de *Le Chariot d'Or*. La voz implorante, balbuciente, el místico arrobamiento y serenidad: eso es del mago de *Sagesse*».⁵⁰

50. Medardo Ángel Silva, «Arturo Borja. El Medio-El Poeta-La Obra. (Fragmentos inéditos para un estudio)», p. 161. El autor de este ensayo informa que este estudio ha sido escrito en la ciudad de Guayaquil en el año de 1915. Anuncia la aparición próxima de un nuevo libro, «El

En el número extraordinario de la revista *Letras*, y tras la muerte de Arturo en noviembre de 1912, se superpone la personalidad del poeta, cuyo proyecto «le hace uno» con los modernistas franceses, así como él hace «uno» con Ernesto Noboa y Caamaño, en el cultivo de un modo melancólico de construcción poética, que lo conduce a un sendero metafísico, el de la muerte.

Para Isaac Barrera, Borja es un intelectual que dedica su vida a la formación de un modo específico de pensar, sentir y expresar. Es un sujeto que «somete la existencia al ritmo interior», que no es un modernista a medio tiempo, sino que renuncia al mundo para apostar por la edificación del espacio literario del que él es habitante, mientras vive. Su cotidianidad es poética porque «supo decirse a todas horas el poema que se dice entre sollozos». ⁵¹ Era de tal forma un modernista profesional, que su contemporáneo Barrera nos dice que su amistad fue puramente literaria.

El convencimiento de Borja sobre la empresa modernista se hace evidente en su producción crítica que, aunque breve, señala claramente el propósito de apoyar la renovación y vivir en Ecuador una contemporaneidad intelectual con Francia, España y Latinoamérica. Así mismo, es vital en su apoyo al proyecto editorial y crítico de la época. Sin embargo, su voz poética solo se puede descubrir en el énfasis particular que dio a la melancolía como escala formal sobre la que edificó su lenguaje.

Visión lejana⁵²

¿Qué habrá sido de aquella morenita,
—trigo tostado al sol— que una mañana
me sorprendió mirando su ventana?
Talvez murió, pero en mí resucita.

Tiene en mi alma un recuerdo de hermana
muerta. Su luz es de paz infinita.
Yo la llamo tenaz en mi maldita
cárcel de eterna desventura arcana.

Y es su reflejo indeciso en mi vida
una lustral ablución de jazmines
que abre una dulce y suavísima herida.

Ecuador intelectual de hoy» donde constarán los estudios completos sobre Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y W. Pareja.

51. Isaac J. Barrera, «Arturo Borja», en revista *Letras*, 1912, pp. 97-99.

52. Poema de Arturo Borja dedicado a Ernesto Noboa y Caamaño en 1911, *Letras*, 1912.

¡Cómo volverla á ver! ¿En qué jardines
emergerá su pálida figura?
Oh, amor eterno el que un instante dura!

El poema establece un contrapeso entre la muerte de la carne y la vida de la palabra. Simbología de la muerte, de la imposibilidad del pacto entre vida y palabra. Roto el pacto religioso, queda la quimera «por el camino de las quimeras». El poeta elabora sobre la muerte; en sus versos la vida aparece recién privada de hálito, la carne muerta. La imagen de la carne recién muerta se muestra en las imágenes de la «morenita» de la ventana, «los ojos de la pasión» y «la hermana»; tres imágenes íntimas de la carne a la que se las declara muertas. En orden: lo cotidiano, el deseo y la carne propia.

Para Borja, a diferencia de Fierro, la naturaleza privada de savia vital no puede ser ignorada en su totalidad. Borja nos habla de la *herida* abierta en su alma como testigo de esa muerte. Su poética es el lugar de la añoranza irrealizable, del ser que ha perdido. Solo la locura le permitirá vivir alegremente esa pérdida, pero él no está loco: «Frivolizar la vida con divina inconsciencia» (la madre locura) es para el poeta imposible. El pacto entre la vida y el lenguaje están rotos, el intento de reunificarlos «...el oro de tu belleza con el tesoro de mi tristeza» es vano, mediante un sortilegio, *declinará, la magia de nuestro encanto, tendrá un veneno de sacrilegio*.

Por el Camino de las Quimeras⁵³

Fundiendo el oro
de tu belleza con el tesoro
de mi tristeza,
fabricaré yo un cáliz de áurea realeza
en donde, juntos, exprimiremos
el ustorio racimo de los dolores,
en donde, juntos, abrevaremos
nuestros amores...

Será una copa sacra. Labios humanos
no mojarán en élla;
decorarán sus bordes lirios gemelos como tus manos,
como tus labios habrá pétalos rojos,
y en su fondo un zafiro que fue una estrella
como tus ojos...

53. Poema de Arturo Borja publicado en revista *Letras*, 1912.

El sortilegio
 declinará. La magia de nuestro encanto
 tendrá un veneno de sacrilegio;
 la última gota
 la absorberemos, locos, mezclada en llanto;
 la copa, rota,
 se perderá, camino de las quimeras...

Tu estarás medio muerta.
 Mi último beso
 morirá en tus ojeras...
 Mi último beso
 se alejará, camino de las quimeras...

En este poema, escrito en el invierno de 1912, el poeta habla de la imposibilidad de juntar lo distanciado de la carne y el deseo del hombre moderno. Describe este intento como una intervención sacrílega en el campo de lo sagrado, para volver a un terreno permanente de la poética de Borja: la amada muerta, no ausente, sino muerta, a quien el poeta habla sin posibilidad alguna de ser escuchado; el poeta *herido* habita el sendero de la *quimera* o lenguaje. Con las pocas excepciones de sus poemas «galantes», en los cuales el poeta parece optimista sobre su edificación poética, y donde despliega algunos recursos simbólicos, en los otros poemas Borja es melancólico, está *herido*.

Francisco Guarderas, en el ensayo dedicado al poeta, nos dice cómo para Borja el mundo no era su espacio vital: «...miraba las cosas cotidianas no solo con indiferencia sino con marcado menosprecio, nunca le tentó el anhelo de la riqueza, ni el elogio, ni luchar por la vida, y el tener que atender a lo necesario le parecieron una abdicación inaceptable».⁵⁴ Para Guarderas –su amigo de la infancia– la vida de Borja duró lo que su poética, como espacio alterno: «...poseído de la melancolía, creyó que era posible hacer de la vida una frase musical, y así fue como, ajustó su perentoria vida de transeúnte al ritmo de sus versos». Esta afirmación de Guarderas es bastante significativa porque establece cómo el concepto de la *herida* de Borja se complementa con una visión ilusionada aunque escéptica sobre la palabra que lo conduce al silencio.

En esto coincide Barrera, quien sostiene que Arturo Borja ofrecía «poemas inacabados para que se prolongara la sensación de tristeza»; su tránsito por el territorio del lenguaje en su elaboración poética es el tránsito de su vida.

54. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», pp. 108-110.

Borja, en contraste con Fierro, encontró el mundo mustio y lo abandonó para entregarse a una vida poética tan durable como su composición simbólica. Borja demostró en su muerte la incompletitud de la palabra. En lugar del Fierro, poeta caballero del mundo simbólico, Borja es el poeta en que la muerte de la carne deja una *herida*. Borja, modernista convencido de la artificialidad del lenguaje, se niega a hacer de éste una segunda naturaleza, se niega a reificarlo. El lenguaje es insuficiente. Frases abiertas, un modo de hablar paradójico que afirmaba y luego des-componía lo dicho en reuniones sociales (como lo afirma Barrera), poemas incompletos hablaban de esta negativa a la «locura» de reificar el lenguaje. Estos gestos muestran también un cierto escepticismo que lo llevará a declarar la insostenibilidad de vivir en el lenguaje de la «quimera», de vivir plenamente en la *herida* o hacer como si esta no existiera.

Borja es un poeta radicalmente moderno en la medida en que el tema central de su obra es la artificialidad del lenguaje, pero su voz emocional es el dolor de la insuficiencia de este lenguaje, lo cual efectivamente lo une al sentimiento de la herida interior de linaje hispánico. En el poema «Ofrenda de rosas», dedicado a Borja, el poeta Humberto Fierro describe el lenguaje de Borja como la expresión de una lírica de la pasión: las evocaciones barrocas de esta pasión las trae al recuerdo Fierro con sus versos: la flor de espino y el laurel heleno/ entremezclados en tu frente triste!

Borja es tan radicalmente moderno como escéptico, es así como ejerce su muerte como un silencio –un enunciado musical– antes que someter su producción literaria a la tónica de la pasión como estado de añoranza permanente.

Humberto Fierro lo recuerda como un contertulio que colabora en la empresa modernista «matando la viril hipocresía» y fabricando la literatura: «laboramos lentos el gemido». La muerte de Borja es para Fierro no una entrega a la poesía, sino una claudicación de su oficio: en el cristal de tu crisol vacío / el sueño sin sueño en que caíste.

Ofrenda de rosas⁵⁵

A Arturo Borja

Recuerdo que te hallé por mi camino
 como un Verlaine aún adolescente,
 y daba el signo de un fatal destino
 tu alma de estirpe lírica y ardiente!

55. Poema de Humberto Fierro a la muerte de Borja, *Letras*, número extraordinario, noviembre de 1912.

Y ambos fraternizamos; que tus rosas
para todas las almas entreabrías,
haciéndote en las horas humildosas
dueño de todas las melancolías!...

¡Quién volviera a tus ojos, en ofrenda,
la vida humilde que suspira y canta,
como el Rabí de manos de leyenda
que antaño dijo á Lázaro: Levanta!

Evoco el sueño juvenil de un día
que, en el Claustro del Arte bien sentido,
matamos la viril hipocresía,
y laboramos lentos el gemido!

Y ahora la luna de tu sistro agreste,
al visitar nuestro santuario frío,
da su color de lágrima celeste
en el cristal de tu crisol vacío...

¡Adiós, fuente de lánguido quebranto!
que volvías un Fénix, mi rosal,
encantando las rosas sin encanto
cuando el encanto huía con el mal!

¡Adiós, fuente de lágrimas cantoras
que halagaron el viaje juvenil;
de la angustia de Abril refrescadoras
como lluvias caídas en Abril!...

Duerme y reposa; que quizás es bueno
sólo el sueño sin sueño en que caíste,
la flor de espino y el laurel heleno
entremezclados en tu frente triste!

Ernesto Noboa y Caamaño también despiden al amigo, poeta muerto, con el poema «A Arturo Borja» y le dice que el poeta abandonó la poesía por buscar lo arcano. Esta interpretación sugiere que Borja trasciende su apuesta por un lenguaje disciplinario. Sus alternativas son afirmar definitivamente la hipótesis creativa que hace del lenguaje un mundo alterno, o afirmar la vida en un gesto de reunificación con la trascendencia. Esta es una disyuntiva intelectual y sentimental. Aquí algunos versos del poema «A Arturo Borja»:⁵⁶

56. Versos del poema «A Arturo Borja» de Ernesto Noboa y Caamaño en homenaje a Borja, *Letras*, número extraordinario, noviembre de 1912.

Solo he quedado en el sendero, hermano;
tú abandonaste el duro cautiverio
por recorrer el velo de lo arcano,
sediento de infinito y de misterio.

Mi corazón, aislado, te reclama.
ya que sus hondas penas compartiste,
siempre dando la lumbre de tu llama,
y siempre noble y luminoso y triste.

Francisco Guarderas ofrece una imagen del Borja de los últimos días y dice: «[...] su alejamiento del ambiente alcanzó en el último año de su vida, el grado de renunciación perfecta».⁵⁷ En el mismo noviembre del año de 1912 dirá: «[...] sus palabras se perdieron en el vacío sin que hubiera un corazón que sepa recogerlas y una inteligencia que sepa meditarlas, ocasionando este hecho en el pobre Arturo la amarga evidencia de su desolación». La vida de Borja fue, para Guarderas, la de un transeúnte que ajustó su melodía al ritmo de sus versos, su muerte fue un retorno a la metafísica.

La consternación que causó la muerte de Borja en la cultura nacional puede verse, incluso, en intelectuales conservadores como Luis Robalino Dávila, aun cuando fuera escéptico de la influencia francesa, del proyecto modernista en general e, inclusive, de la bondad de la influencia intelectual modernista en la moral nacional. Aceptó que la literatura se había consolidado con estos jóvenes modernistas y sugirió consternado que este suicidio hablaba de un escepticismo sobre el proyecto de institucionalización de la literatura en el Ecuador. «La pérdida de una esperanza... esperanza que ya empezó a ser halagadora realidad.» Para Robalino Dávila, Borja había ayudado a consolidar la poesía, por las mismas razones por las cuales infringió en sí mismo una melancolía insalvable: por ser un radical moderno: «Hijo de una centuria inorientada y ávida que ha dado nuevas y extrañas formas a la sensibilidad, que tiene *la carne triste* a causa de haber leído todos los libros».⁵⁸

Silva, que se ha reconocido lector atento de la revista *Letras*, cita el ensayo ahí publicado de Guarderas sobre Borja, a propósito de la actitud de vida aislada del poeta. «La Madre Melancolía, que veló sus sueños de adolescente, era su dios penate...»⁵⁹ La melancolía de Borja puede leerse como una conciencia del lenguaje que redundaba en un escepticismo sobre el mismo len-

57. Francisco Guarderas, «Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...», pp. 108-110.

58. Luis Robalino Dávila, «Arturo Borja», en revista *Letras*, 1912, p. 120.

59. Silva hace gala de erudición: al nombrar al *dios penate* se está refiriendo a los dioses familiares que tenían los antiguos italianos en casa, siempre presentes y consultados.

guaje. El poeta héroe moderno que da al lenguaje vida propia tiene escepticismo sobre el mismo. Ya que el lenguaje es el único lugar en el que podía haber vivido después de ser consciente del carácter mustio de la naturaleza.⁶⁰ No te reprocho nada, o a lo más mi tristeza/ Esta tristeza enorme que me quita la vida/ Que me semeja a un pobre moribundo que reza a la Virgen, pidiéndole que le cure la herida.⁶¹

El poeta no se aferra a nada, ni siquiera a las formas surgidas del uso poético del lenguaje: entonces, el vacío es inevitable. «Sobre todo su dolor flotan una serenidad, una resignación, que lo sublimizan.» Las opciones ciertamente son distintas: Fierro se afirma en la producción de un universo poético; Borja radicaliza su escepticismo y renuncia al lenguaje a través del silencio de la muerte, un acto que solo se comprende como complementario al de la vida poética.

5. ERNESTO NOBOA Y CAAMAÑO: BÚSQUEDA DEL ARTIFICIO EN EL MAL

¿Por qué tienen los besos espinas
por qué ocultan ponzoña las flores,
Y el veneno las bocas divinas
Y la hiel los más dulces amores?

Ernesto Noboa y Caamaño.⁶²

Fue «Brisa de otoño», poema de Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), el que abrió las páginas destinadas a la poesía de la revista *Letras* en el año 1912. Al poeta se le encargó, además, la sección de «Libros hispanoamericanos», espacio desde el cual asumió la labor de crítico literario. Noboa inicia con el análisis del libro de Francisco Contreras, *Tierra de reliquias*, editado en España. En este ensayo muestra interés por el género de libros sobre viajes, porque con esas lecturas «el pensamiento se agilita, se agudiza la sensibilidad y es un poderoso incentivo para soñar». El crítico considera que, para los latinoamericanos, un libro de viaje por España «renueva la rica savia

60. Esta posición nos recuerda el tema tratado por Julia Kristeva en su magnífico libro sobre la depresión y la melancolía, según el cual la melancolía moderna representaría una actitud de escepticismo ante el lenguaje. Cfr. Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press, 1989.

61. Versos del poema «Para mí tu recuerdo» de Arturo Borja.

62. Versos de «Brisa de otoño» en revista *Letras*, 1912.

ancestral». Aquí, hace un recuento poético de lugares que mueven la nostalgia: «Sentimos nostalgia de reposar como los viejos Califas á la fresca sombra de las palmeras de Córdoba, de aspirar el aire cálido de una huerta de Sevilla, entre los limoneros floridos que se inclinan con escándalo de aromas bajo el sol...» Sigue el poeta describiendo espacios y demanda que ellos sean narrados con intensidad para así producir en el lector fuertes sensaciones. Sin embargo, Contreras no logra este efecto, dice Noboa:

Desgraciadamente, Tierra de reliquias no nos hace sentir ninguna de esas intensas sensaciones. Contreras ha hecho su viaje con demasiada precipitación y ayudado en todo instante del *baedeker* tan funesto para los artistas. En España, apenas se ha detenido á observar tipos y costumbres características. Sólo de vez en cuando nos muestra en el atrio de una iglesia, en una mancha de sol, la sórdida figura de un mendigo á lo Goya; solo de paso vemos florecer la roja rosa de una sonrisa en un rostro divinamente moreno, á través de los tejidos de la madroñera.⁶³

Para el joven crítico, el problema es formal, pero es también el tipo de objetos que llaman la atención del viajero lo que le resulta inadecuado. Por ejemplo, la exageración en la descripción de los edificios y espacios geográficos, es decir, los objetos son descritos con abuso de detallismo arquitectónico, con frialdad y sin emoción. Así mismo, las costumbres parecen ser vistas por un coleccionista. En síntesis, Noboa considera que este libro está desprovisto de emoción y de novedad, un libro que «se resiente de superficialidad», demasiado apegado a lo evidente, por ello, poco subjetivo.

La referencia al pintor español Francisco de Goya nos remite a una búsqueda de las sombras de los «Caprichos» que el viajero no ha logrado descubrir y por ello su fría descripción. Noboa parece sugerir el interés de los relatos de viaje de tipo intimista. Su insistencia en el tema de la sensibilidad, como un acceso a nuevos modos de mirar los objetos, nos remite al proyecto modernista de una sensibilidad nueva. Aurelio H. García había resumido esta propuesta que guía a modernistas, en el ensayo sobre la «sensibilidad» del hombre moderno, en el cual denuncia una manera especial de comprender las cosas: «El sentido de las cosas en lo moderno radica indudablemente en una franca objetivación de las mismas: se opera una creciente *desrealización* de estirpe subjetiva a favor de una *realización* objetiva».⁶⁴ La sensibilidad resta

63. Ernesto Noboa y Caamaño, «Libros Hispanoamericanos», en revista *Letras*, 1912, p. 28. Crítica sobre el libro, *Tierra de reliquias* de Francisco Contreras, editado por F. Sempere en Valencia, España.

64. Aurelio H. García, «El sentido de las cosas en lo moderno», en revista *Claridad*, 1926, p. 180.

realidad a lo que falsamente se observa como dado, para producir objetos del intelecto, «objetivaciones».

En torno a este mismo tema, hace Noboa una lectura sobre el libro de Juan José de Soiza Reilly, *Crónicas de amor, belleza y de sangre*, editado en Barcelona. Aquí, Noboa muestra al crítico, deja ver un tono severo y hasta indignado. Su principal advertencia es el señalar el deslinde entre los conceptos de «frivolidad» y de «superficialidad»: «Se ha hecho común entre escritores de nuestra América, recopilar en forma de libro, artículos sin interés ni valor, escritos precipitadamente para periódicos y revistas de poca monta. A ellos se ven obligados por el *struggle for life* o impulsados por la manía de hacer libro».⁶⁵

Y á propósito de Soiza Reilly, cuya influencia se ha dejado sentir en muchos escritores noveles del Continente me parece oportuno y necesario deslindar el término superficialidad que también sienta á sus escritos, del de frivolidad con que se ha pretendido disculpar casi todas sus naderías. Si la frivolidad constituye un género literario, es aquella que estriba, más que en la índole de los asuntos en la manera de tratarlos y en la gracia, la elegancia y agilidad del estilo: modalidad que ha sido legitimada en la moderna literatura hispanoamericana con muy bellos ejemplos como vemos en buena parte de la obra de Gómez Carrillo y más aún, á nuestro entender en Ventura García Calderón, cuyo libro «Frívolamente» nos parece un *petit chef d'oeuvre* en el género.⁶⁶

Noboa advierte sobre la palabra-concepto *frivolidad* en oposición al de *superficialidad*; los contrapone y aclara. El concepto frivolidad debe ser comprendido como un modo de elegancia, estilo y distinción, una calidad en el uso de la forma, al mismo tiempo que supone una nueva «manera» de conocer. Así, un frívolo crea objetos estéticos, mientras que un superficial solamente «naderías». Luego de ubicar el texto de Souza Reilly en el plano de la superficialidad, cierra este comentario señalando que «Crónicas está escrito en un estilo que resulta asaz fatigante por lo alambicado, cortado y ampuloso y que casi todas ellas terminan con una de esas especie de desplantes de gusto a que tan aficionado se ha mostrado siempre el autor».⁶⁷

65. El criterio de Noboa fue tomado en cuenta y a propósito de «la manía de hacer libro» se publicó otro ensayo crítico, esta vez de Julio Moreno, en el cual se resaltó el rasgo crítico del joven poeta y se retomó su opinión para ahondar en el mismo asunto, es decir, el apuro y ligereza de algunos escritores para presentar en forma de libro «trabajos precipitados sin interés ni valor». Julio Moreno publicó el ensayo «La manía de hacer libro», en revista *Letras*, 1912.

66. Ernesto Noboa, «Libros Hispanoamericanos», en revista *Letras*, 1912, p. 29. Crítica sobre el libro de Juan José de Soiza Reilly, *Crónicas de amor, belleza y de sangre*, editado por Maucici en Barcelona.

67. *Ibidem*, p. 29.

Sobre el concepto de frivolidad se discutió con frecuencia en el círculo modernista. Así, este concepto fue el título de una importante revista, *Frivolidades*, la cual se propuso innovar la crítica literaria. Así mismo, Gonzalo Zaldumbide escribe sobre Ventura García Calderón, el cual estaba encargado de «La crónica de París» que se difundía en *La revista de América* y, entre otras cosas, hace referencia a lo que significa «frivolidad» y a los antecedentes que tiene esta palabra en el contexto de la estética moderna. Y dice que un «frívolo» es el que contempla lo cruel o patético del mundo con una aguda comprensión y sensibilidad fría y neurótica a la vez. Se trata de una sensibilidad que mira lo que otros no se atreven a hacerlo. Una conciencia capaz de convivir con los extremos del mundo moderno: «El frívolo siente como pocos lo patético del reír y lo irrisorio del llorar, ante el enigma de nuestra grandeza miserable y la locura de nuestro corazón que se obstina».⁶⁸

Nuestra «grandeza miserable», en la conciencia de los modernistas ecuatorianos, incluye la guerra mundial, la marginalidad en el país, la mediocridad. Estas imágenes son estímulos que conducen al hombre moderno a conductas extremas. «El corazón que se obstina» es el que se abre al conocimiento y guía el pulso del poeta.

Noboa leyó y comentó el texto de Alcides Arguedas, *Vida criolla, La novela de la ciudad*, Librería de Paul Ollendorff, París. En este comentario deja muy claro que existen diversas tendencias en la literatura modernista y que Arguedas representa una narrativa de crítica social. Noboa no pertenece a este tipo de producción textual y, sin embargo, la aprecia. Lo que es más, advierte que dentro de este género se puede también evaluar la calidad de la forma. En su concepto, la obra de Alcides Arguedas es valiosa como crítica social, además, produce «amargura de la verdad», que es otra emoción del modernista. Se trata, en síntesis, de un valioso trabajo del lenguaje:

Ha sido proclamada en América la necesidad de escritores que dotados de una especial serenidad de juicio y conocimiento del medio, señalen sin restricciones y aún con crudeza en los detalles, los males que aquejan á sus diversos pueblos impidiéndoles la marcha hacia el éxito y las causas más o menos directas que las motivan. Sin embargo, apenas pueden citarse en la literatura del continente tres ó cuatro escritores que guiados por esa noble intención de fustigar nuestras flaquezas presentándolas á nuestros ojos en toda su triste realidad pero sin rasgos que las deformen han hecho obra seria y profunda. Tal es el caso de Alcides Arguedas de cuya novela «Vida criolla» podemos decir que es una valiosísima contribución.

En la mayoría de los países de Centro y Sudamérica, todo espíritu libertario y combativo, sea cual fuere el género de actividad á que se consagre sus

68. Gonzalo Zaldumbide, «Siluetas», en revista *Letras*, 1913, p. 188.

energías, será, fatalmente, una víctima de la corrupción ó vulgaridad que le rodea. Tal acontece al principal personaje de «Vida criolla» —el periodista Ramírez— que empeñado en atacar desde la columna de un diario las llagas de su pueblo, fustigando rudamente el caudillismo político imperante, la hipocresía social, los residuos del fanatismo religioso, etc. Sufrir las consecuencias de su carácter notablemente rebelde y luchador: el odio, la desconfianza, las mordeduras insidiosas, la ingratitud y, por último, la persecución de los poderes públicos y el destierro.

El profundo conocimiento del ambiente en que hace actuar á sus personajes, permite á Arguedas presentarnos escenas características, de admirable realismo. El estilo es firme, claro, preciso como conviene á la índole del asunto. En resumen, un libro que deja en el alma la amargura de la verdad, pero fecundo y saludable.⁶⁹

En esta aproximación hacia Arguedas, Noboa resalta la importancia de la especialización con esto del «género de actividad». Hace falta un estilo firme, sostiene. Y las otras formas de expresión, entre estas la prosa «realista», deberán ser oídas y estudiadas. Como vemos, no es indiferente a la posición política de otros escritores, pero exige «frivolidad» en la crítica, es decir, sensibilidad y experimentación en la manera de tratarlos.

Suma otro texto y comenta *Todo al vuelo* (Sociedad anónima editorial Renacimiento, Madrid) de Rubén Darío. Se trata de una serie de artículos: «Films de París», «Las tragedias de las clínicas», «El abolengo de Paul Verlaine» y otros, escritos *al vuelo* para *La Nación*, de Buenos Aires. Éste es un texto fabricado con algunos elementos como la fina ironía francesa y el buen humor británico en el cual «en ocasiones se puede sentir la amargura que deja en el corazón el goce de todos los placeres y la lectura de todos los libros», como señala Noboa.

Al analizar la sección «Algunos juicios», encuentra nombres como los de Amado Nervo, Aquiles J. Echeverría, Francisco Contreras y otros. Se detiene en la predilección y admiración que siente Darío por la obra de Valle Inclán, que se manifiesta en apreciaciones como esta: «todo lo que en la poemática labor de Valle Inclán parece más fantástico y abstruso, tiene una base de realidad. La vida está ante el poeta, y el poeta la transforma, la sutaliza, la eleva, la multiplica; en una palabra, la diviniza, con su potencia y música interior».⁷⁰

69. Ernesto Noboa, «Libros Hispanoamericanos», en revista *Letras*, 1912, pp. 29-30. Crítica sobre *Vida criolla* (*La novela de la ciudad*), de Alcides Arguedas, París, Librería de Paul Ollendorff.

70. Rubén Darío sobre Valle Inclán, citado por Noboa, *Letras*, agosto 1912, p. 30.

Para cerrar este comentario, Noboa subraya que Darío siempre se ha sentido «inquieto» ante Valle Inclán y, a propósito de ello, recuerda y re-escribe unos cuantos irónicos versos del venezolano Arvelo Larriva, que dicen:

Este gran Don Ramón Inclán me inquieta
 Dice Rubén el grande. Yo digo del poeta
 Que él es más inquietante que el mismo Valle Inclán;
 Porque es vago y sencillo, risueño y melancólico,
 Y tiene gravedades de buen burgués católico
 En su lira de Apolo y en su flauta de Pan.⁷¹

Como vemos, Noboa se aproxima como crítico a la obra de poetas consagrados, incluyendo a Darío y a Soiza Reilly, y lo hace de forma poco elogiosa. Establece las deudas de estos poetas, sus referentes e, incluso, señala los límites de su imaginación. Noboa no tiene la mínima intención de halagar o rendir pleitesía, no negocia. Ejerce su función de crítico con autonomía profesional.

El perfil de crítico se complementa con la imagen de poeta. La revista *Renacimiento* publicó, en 1916, el poema «Hay tardes en las que uno...» con una nota explicativa que nos acerca al vate desde la mirada de los poetas e intelectuales de Guayaquil. Noboa y Caamaño adquiere una nueva luz, al ser relacionado con un espíritu que ha comulgado con el *ethos* del arte por el arte, un espíritu cultivado que hace de la bohemia un experimento intelectual y sentimental.

Así mismo, la crítica guayaquileña nos habla de los escenarios de la tertulia modernista quiteña, e incluso de la apropiación y consumo que están haciendo los artistas de otras formas estéticas al «musicalizar» estos poemas:

Noboa es un lírico de sentimiento. Participa del espíritu exquisito de Jiménez y del alma bohemia y atormentada de Carrere. Es también un poeta de raza. En la edad galante hubiera sido espadachín y trovero. En la actual, vive al margen de ella, haciendo suyo el aforismo de alguien que dijera: «el mundo exterior no existe...» Hace tiempo se ha encasillado en su «torre de marfil», donde se pasa –enamorado– contemplando a la luna que baña con sus oros milagrosos las más altas torres de su alcázar de poesía.

En esta página, queremos hacer al público la revelación de unos versos suyos que se mantenían inéditos. Oídos, primero, recitar armoniosos de su voz en un Café de la Capital ¿el «Figaro», acaso? donde se reunían media docena de muchachos soñadores y artistas y donde intimamos, también, con el Poeta; oídos, después, de la boca cantarina de una adorable Mimí Pinson, la Musa tu-

71. Arvelo Larriva (poeta venezolano) citado por Noboa, *Letras*, agosto 1912.

telar de aquellos bohemios, una musa un tanto pálida y ojerosa, y otro tanto sentimental y artista, que a las armonías del verso supo unir las del instrumento y su garganta, hubimos de aprenderlos y grabarlos, hasta que no vacilamos, ahora, en darlos a conocer definitivamente.⁷²

La poesía modernista de Noboa era pública y secular, sin ser convencional. A la vez que la invención daba espaldas al realismo, se la escuchaba en cafés, se recitaba y cantaba y se grababa en la memoria de los contertulios. Noboa puede verse como un poeta que frecuenta los lugares de encuentro de la vanguardia artística y, al mismo tiempo, ofrece su creación desde «su torre», la intimidad.

El público se va formando en la medida en que conoce al poeta. Dejemos a su contemporáneo, Hugo Alemán, que nos describa estos ambientes:

Rumor de cristales. Gritos emocionados. Azules espirales de humo, retorciéndose en el aire tibio de la estancia. Músicas y canciones. Coloquios amorosos en una próxima terraza. Algo más tarde, la invitación se generalizó. Ruidosamente, las parejas tomaron colocación alrededor de una amplía mesa. Finalizaba el ágape. Surgió de pronto una insinuación de labios femeninos. Fue acogida delirantemente: ¡que recite el poeta! La insistencia fue atronadora. Ernesto Noboa, con suave acento de intimidad, dijo este poema: «Luna de Aldea». La decreciente armonía del último verso fue rubricada con una sonora catarata de aplausos. Así conocí al poeta.⁷³

En páginas anteriores observamos al poeta en silencio, el que casi no hablaba, Humberto Fierro. Llegamos al poeta que recita y que tiene un público expectante. Noboa aparece como un habitante de la ciudad, uno que redefine con su concepción intelectual el espacio de la ciudad que se despliega ante él. Alemán, su amigo e interlocutor, nos cuenta sobre el poeta desde un escenario tradicional de la ciudad de Quito, el barrio de «La Loma», el cual adquiere una nueva dimensión entre la referencia a otras ciudades, donde se vive simultáneamente la nostalgia del poeta paseante, donde se escuchan los nuevos ruidos de la modernidad y donde se forman tertulias en cafés y otros lugares habitúes para los poetas.

A lo largo de una de las calles escasamente planas y relativamente anchas de este Quito original, y que contradictoriamente, tiene el nombre de «La Lo-

72. Publicado como nota al pie del poema «Hay tardes en las que uno...», de Noboa Caamaño, *Renacimiento*, 1916, p. 19.

73. Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1994, pp. 151-153.

ma», nos encontramos una tarde. La recorrimos en toda su extensión más de dos veces.

Me hablaba... de la tradicional sutileza, siempre palpitante en el alma de París, no obstante el recuerdo, fresco todavía, de las horas de peligro y desazón que tuviera que soportar, y que estremecieron sus puertas con estrépitos de obuses.

Me hablaba... Del encanto aromoso de sus paseos legendarios: el Bosque de Bolonia, los Campos Elíseos. La tumba de Napoleón. Sus excepcionales Museos. La Plaza de la Estrella. Mont Martre... ¡París!

Me contaba... de la intensa actividad literaria y artística que se vivía en algunas ciudades de España. De los cafés madrileños, en los que hacían su cotidiana aparición de artistas de todo género, escritores célebres y novatos, desde el anochecer hasta el frío crepúsculo del alba.⁷⁴

Al decir del poeta Hugo Alemán, la conversación con Noboa hacía pensar en las calles de cualquier ciudad moderna, hacía pensar que estas calles eran escuelas de una nueva estética. Es así como Quito y sus accidentes urbanos no se desdibujan ante París o Madrid. Noboa inspiraba en Alemán la sensación de que Quito era semejante, contemporánea de estas ciudades. El indicio de que esta ciudad, sus calles y sus nuevos cafés eran contemporáneos a las modernas metrópolis de Europa, se encontraba en la presencia de personajes como el poeta Noboa y Caamaño que cultivan un modo de pensar y sentir estéticos.

Esta forma de conciencia transforma el entorno, pues el lenguaje procesa la experiencia del mundo material arrojando objetos nuevos, estableciendo particulares vínculos simbólicos entre estos. Las tertulias en los cafés de Quito hablan de una nueva sensibilidad y de un conjunto de intelectuales que trabajan en la reinención del entorno. «Aquel arco que en ese mismo instante contemplábamos —el de Santo Domingo— tenía enorme semejanza con otros que Noboa había visto en la capital de España, en Toledo y en otras ciudades de la Península.»⁷⁵

6. EL MAL: SENSIBILIDAD Y AUTONOMÍA POÉTICA EN NOBOA

La revista *Patria* de Guayaquil, dirigida por Carlos Manuel Noboa y cuyo redactor fuera el poeta Medardo Ángel Silva, publicó en 1918 el poema

74. *Ibidem*, p. 162.

75. *Ibidem*, p. 162.

«En la eterna armonía», que hablaba de la naturaleza de las subjetividades formadas en torno a la estética intimista de los poetas simbolistas y modernistas. La convocatoria de esta revista subrayaba el interés en hacer de esta publicación un lugar para el arte:

Nosotros en «Patria» con un amplio criterio artístico, nos empeñamos por presentar los más melifluos y sazonados frutos de las inteligencias jóvenes y queremos hacer de nuestra publicación un como jardín de Academos al que asistan, unidos en la armonía de una misma ansia de Belleza, adolescentes enfermizos y rebeldes, efebos estremecidos de entusiasmo y hombres serenos, en la madurez de sus otoños reflexivos, y así, también los viejos y gloriosos maestros los de bronceas trompetas o clamorosas liras.⁷⁶

Se trata de «académicos» reunidos en torno a la creación estética. Sensibilidades agudas que perciben y descubren relaciones entre las cosas, a la vez que las padecen; son seres reflexivos. Aquí, Noboa coincide con el tema de su poética «En la eterna armonía» que habla de la subjetividad abierta que percibe el entorno, para luego arrojar objetos del espíritu. El espíritu del poeta es el tema del poema.

En la eterna armonía⁷⁷

A Gonzalo Borja
Más allá del Bien y del Mal

La vida de los seres sensitivos,
es algo a un tiempo luminoso y triste;
el que de acero su alma no reviste,
nunca esta bien en medio de los vivos.

Según este poema, los poetas no son seres cerrados. Por un lado, son *luminosos*, es decir, son fuentes de creación y espíritu. Por otro, son *tristes*, seres cuyo contacto con su entorno es realidad quimérica, o sea, una sensación triste ante el conocimiento de lo «mustio», de aquello que se llama vida, ante el estrépito espantoso que despertó al mundo del ensueño de la *belle époque*: la guerra.⁷⁸

76. La revista *Patria*, junio 16 de 1918, señala que la página es de autoría del redactor en jefe. No señala el nombre del autor. Conocemos que para el 15 de noviembre del mismo año, el poeta Medardo Ángel Silva estuvo encargado de la redacción y dirección de la revista.

77. Ernesto Noboa y Caamaño, «En la eterna armonía», en revista *Patria*, 1918.

78. El ensayo de Luis Aníbal Sánchez, «Tendencias de la poesía moderna», publicado en *La Idea* de 1917, p. 130, hace algunas referencias que muestran la conciencia de la guerra en nues-

Noboa propone que el creador *frívolo* es un intelectual que se conmueve con los horrores de su entorno, a la vez que asume la arbitrariedad de la forma. El tipo de saber al que accede el artista-intelectual *frívolo* es representado por la imagen del Mal. El Mal prefigura un mundo espiritual alterno. En otras palabras, Noboa se siente atraído por establecer sentidos y combinaciones autónomas y caprichosas, es capaz de fundar un universo alterno al de la moral burguesa.

La propia experimentación es su deseo, su placer aumenta en ellos otra forma de paz. La experimentación muchas veces nocturna, muchas veces extenuante, los hace pálidos. La singularidad de su memoria y lenguaje los vuelve poco comunes, esquivos. La conquista de un territorio autónomo para la poesía, como la propusieron los modernistas desde su maestro Baudelaire, suponía un distanciamiento de lo moral.⁷⁹

A los seres sensibles, pensativos,
acecha el Mal en todo lo que existe
y el anhelo inmortal que los asiste
tórnalos dulces, pálidos y esquivos...

Más si la vida su veneno exhala,
y corta el vuelo de gloriosos rastros,
¡queda la invicta cicatriz del ala!
y al morir quien fue luz, ritmo poesía
su espíritu se integra con los astros,
y rueda en pitagórica armonía.

Noboa gusta de referirse a fuentes hispánicas. Vemos cómo los referentes a la estética hispánica en Noboa son frecuentes. Así, los últimos versos del poema parecen una recreación de *polvo seré, mas polvo enamorado*. Así como en Quevedo, después de la muerte, queda viva la memoria del sentimiento *mas de esa otra parte en la ribera/ arderá la memoria en donde ardía*, en Noboa, más allá de la vida material, existe la acción creadora del espíritu artístico. El ejercicio de la sensibilidad que se representa como una *cicatriz del ala* de la existencia y autonomía, paralela y armónica como la energía que pone en circulación a los astros.

Así mismo, la búsqueda del Mal se representa como ligada a la propuesta de Francisco de Goya en «Los caprichos». Del libro *Romanza de las horas*, en el poema «5 a.m.», Noboa muestra la dualidad de la existencia: la

tros modernistas. Se habla de cómo entre los escombros de la guerra surgía una corriente libertaria distinta.

79. Cfr. Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999.

vida diurna de la producción y la moral conviven sin mezcla con la vida moderna que representa la lacra oculta, pero también la vida interior, el Mal, los pactos entre quienes comparten un rato desconocido, la bohemia y la creación «tramoya artística».

5 a.m.

Gentes madrugadoras que van a misa de alba
y gentes trasnochadas, en ronda pintoresca,
por la calle que alumbra la luz rosada y malva
de la luna que asoma su cara truhanesca.

Desfila entremezclada la piedad con el vicio,
pañolones policromos y mantos en desgarre,
rostros de manicomio, de lupanar y hospicio,
siniestras cataduras de sabbat y aquelarre.

Corre una vieja enjuta que ya pierde la misa,
y junto a una ramera de pintada sonrisa,
cruza algún calavera de jarana y tramoya...

Y sueño –ante aquel cuadro– que estoy en un Museo
y en caracteres de oro, al pie del marco, leo:
dibujó este «Capricho» don Francisco de Goya.

Lo más interesante es que Noboa, como sabemos, entiende su vida como un habitante nocturno y se identifica en este poema con el crítico de arte o el observador moderno que encuentra en un museo una pintura de Goya. El observador ve a un Goya descontextualizado de la casa señorial y re-ubicado en un museo, la representación de los contrastes entre dos mundos alternos. Se trata de una mirada vanguardista del ecuatoriano sobre el artista español. En esta, se usan referentes de la conciencia simbolista para retratar el espacio del arte frente al espacio de la moral convencional: las luces y sombras de los «Caprichos de Goya». La referencia a esta estética de estirpe hispánica no es una búsqueda de nostalgia de identidad cultural, el pintor Goya aparece descontextualizado, en un museo, pero entra en comunicación con la búsqueda del Mal por parte del poeta modernista. Goya se exhibe como un signo arbitrario en un escenario arbitrario: Noboa renueva a Goya.

La relación con Francisco de Goya y el papel del Mal en la obra de Noboa nos conducen a una interpretación del simbolismo que rodeó el consumo de los opiómanos en el círculo modernista. El acercamiento a esta cultura nos lleva a leer interpretaciones de su muerte, pero nuestra propuesta es ligar este consumo a dos búsquedas de su vida: orden intelectual y acceso a una luz

alterna, desde la cual los objetos adquieren una nueva dimensión: la luz subjetiva que describe el capricho, la fiebre y el Mal.

Con ocasión de la muerte de Ernesto Noboa y Caamaño, en el año de 1927, la revista *América* publicó su fotografía junto a una serie de ensayos alrededor de su emblemática figura. Su muerte fue anunciada durante un período previo al desenlace, en el cual el poeta mantuvo un estado permanente de éxtasis y deterioro como consumidor de opio.

En los ensayos en torno a este acontecimiento, se puede ver la tensión entre «los científicos» y «los literatos». Los primeros tematizan el uso del opio como un síntoma de patología de la personalidad del poeta. Observamos cómo Guillermo Bustamante presentó un cuadro patético del Noboa opiómano: «desde el fracaso de su vida» o «criatura desvalida» son imágenes con las cuales describe el consumo del opio como un consumo de calmantes. Así vemos cómo Noboa parecería a Bustamante un sujeto que huye de un mundo al cual desprecia, y se refugia en «calmantes» que alivian su dolor: «Sus poemas de conmovedora desesperanza, tienen la medida de los temperamentos aristócratas que huyen del populacho bullanguero y aclamador y sofocan el alarido de su garganta para musicalizarlo con palabras de sonidos dulces».⁸⁰

Bustamante se acerca a la tesis de Raúl Andrade, quien propone una imagen de debilidad en el poeta modernista. Sin embargo, la visión del opio a la que se suscribe Noboa se parece más a la propuesta de Baudelaire: «en contraste al vino que turba las facultades mentales, el opio les proporciona un orden y una armonía superior». El interés por el opio se describe como un acceso al ideal de mente armónica, aquella que interesa a un intelectual. Es también la entrada a un mundo simbólico: «el opio comunica a estas facultades un sentido de disciplina». Baudelaire, optimista de los efectos del opio, hablaba de cómo «por un *penny* se podía comprar la felicidad y llevarla al bolsillo del chaleco, pero esta solemnidad sería como grave y solemne», la de una duración de ocho horas de trabajo intelectual: «ni siquiera cuando alcanza la mayor felicidad, puede presentarse al comedor de opio como de carácter allegro; incluso entonces habla y piensa a la manera de penseroso».⁸¹

Noboa, Borja y el crítico Carlos H. Endara, alias «Dilettante»,⁸² con-

80. Guillermo Bustamante, «En la muerte del poeta Ernesto Noboa y Caamaño», en revista *América*, 1927, pp. 105-106.

81. Cfr. Textos críticos de Charles Baudelaire.

82. «Dilettante» (1896-1938) fue el seudónimo que utilizó Carlos H. Endara, poeta, crítico, ensayista. Escritor de la revista *Vida Intelectual* del Colegio Nacional Mejía. Él mismo fue estudiante de la promoción del año 15. Funda y dirige *Ecos Juveniles*, *Atenea*, *Bolas y Bolas* y *Vida Intelectual*. Fue colaborador de *Letras* y de *Renacimiento*. Como periodista trabajó en *El Día*, y en 1925 fundó *Figaro*, revista de elegante presentación, ilustrada con la caricatura satírica de Latorre. Escribió el libro *La alcoba de los éxtasis: crónicas y cuentos*, que

sumían juntos la morfina y otras drogas. «Dilettante», entre otros textos, incluyó como referente literario, no gratuitamente, *Las agonías de Quincey*, descrita por Baudelaire. Hugo Alemán habla simultáneamente de los senderos urbanos, los senderos del opio recorridos por el artista y los senderos intelectuales por los que este transita:

Antes de la medianoche, casi sin omisión de un día, llegaba en busca de Endara el poeta Ernesto Noboa Caamaño. De ordinario salíamos juntos los tres. Llevábamos la misma dirección. Frecuentemente nos deteníamos a cenar en algún cafetín existente en el trayecto. En las proximidades de mi domicilio, acostumbraba a despedirme. Escasas ocasiones les acompañaba hasta el portón de una vieja casa y alta casona de la calle Ambato. Allí los esperaba un docto maestro del divino suplicio un poderoso mago de la droga exultante.⁸³

Alemán representa al opio y a la morfina con verdadero asombro de «supervivencia y lucidez mental»:

Llega a entregarse a los placeres del nirvana. Se torna ya una obsesión que no le deja reposo para sus labores periodísticas y literarias. Irremisiblemente debe pasarse pensando en la consecución del esquivo, costoso y titánico alcaloide.

Sustentarse al vicio resulta en exceso costoso. Por eso, su inteligencia hurga con ahínco en un montón de posibilidades, aunque pretenda bordear abismales precipicios... Basta que le reporten el maldito dinero, íntegramente destinado a mantener en pie la funesta ilusión de «encontrar en el artificio de un envenenamiento voluntario, el secreto de la felicidad».⁸⁴

El «Tiburón» Vargas era el mercader de la morfina y Noboa le puso el sobrenombre de *Asmodeo*, según nos narra Alemán. La referencia nos remite a un demonio de elevada jerarquía que, para los rabinos, era el príncipe de los demonios y quien, por amor a Sara, mujer bíblica, sacrificó a siete esposos sucesivamente, la misma noche de la boda, evitando así que perteneciera a ningún hombre. Pero al fin fue vencido por el octavo contrayente, un joven revestido de mucha prudencia, Tobías, quien supo obedecer los consejos de un arcángel.

El nombre de *Asmodeo* nos remite, por tanto, a un deseo que no se concreta. Es el poder de desear muchas formas lo que este traficante pone en manos de los poetas. La libertad de la forma, deseo infinito de lo inasible. *Asmo-*

se publicó en Quito en 1924. Cfr. Ezequiel Abad Guerra, «Carlos H. Endara, 'Dilettante', condiscípulo del año 15», en revista *Eslabón*, 1941, pp. 68-70.

83. Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, p. 92.

84. *Ibidem*, p. 93.

deo, el mercader de morfina, conduce a los poetas también al personaje que otorga las claves para la fabricación de un territorio artificial. En el poema «Morfina», Noboa propone entender la droga como una forma de alterar el lenguaje. Sí, es una forma de renunciar a la realidad convencional, pero no se trata de evitar el dolor, sino de permitir el surgimiento de un universo artificial, el del lenguaje poético.

Morfina⁸⁵

Morfina,
divina!
De las almas tristes celeste beleño,
fuente inagotable para todo ensueño,
eficaz alivio de todo sufrir.
Bálsamo piadoso para toda herida,
de los soñadores dulce prometida
que nos indemniza del mal de vivir.
Tú sabes secretos de fakires magos,
para las dolencias, para los estragos,
para los embates de toda aflicción.
Al contacto leve de tus manos buenas,
se cura la angustia, se mata las penas,
y nos nacen alas en el corazón.
Muchos compadecen a los que te amamos,
los pobres no saben por qué te buscamos
y por qué es tu culto nuestro único amor.
Culto bondadoso de los que soñamos
de los que sufrimos, de los que lloramos,
de los predilectos hijos del Dolor.
De los que llevamos el secreto anhelo
de batir las alas y emprender el vuelo,
lejos de este mundo, lejos de este suelo,
donde tiene un trono la vulgaridad.
Y para la inútil vida cotidiana,
tú tienes consuelos como de una hermana,
como de una Hermana de la Caridad.
¿Tú fuiste, acaso, el fruto prohibido
que entre los follajes se hallaba escondido
del Árbol eterno del Bien y del Mal?
¿Por que Dios al hombre desdichado le hizo?
Pero ya tenemos otro paraíso
aunque el paraíso sea artificial!

85. Ernesto Noboa y Caamaño, «Morfina», en Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, p. 166.

Tú idealizas las cosas grotescas
 y por tí vivimos en aladinescas
 ciudades de oro, nácar y marfil.
 Del joyel del sueño nos abres los broches
 y es la vida un cuento de Mil y una Noches,
 y es la vida un sueño de un cuento de Abril.
 Morfina,
 divina!
 dame tus caricias para resistir
 el amargo acíbar de nuestra existencia,
 dame tu veneno, dame tu inconsciencia
 porque ya sin ellos no puedo vivir!

El poeta sugiere que la morfina es una forma de acceso al conocimiento, *la manzana prohibida*, vínculo con el conocimiento vetado por la moral. El paraíso al que hace referencia es un paraíso artificial, intelectual, las cosas grotescas; el Mal, convertido en *nuevas alas de vuelo*, representa este deseo.

Alemán, además, nos habla de cómo Noboa corrió el peligro de muchos artistas e intelectuales quiteños de la época de convertirse en burócrata. Un problema muy serio si pensamos que esta circunstancia supone un nuevo modelo de dependencia. Si la batalla de estos intelectuales fue la autonomía del arte, la separación del mecenazgo señorial y de sus conceptos no especializados de lo bello, el «destino» de volverse parte de la burocracia del Estado liberal debió ser igual de terrible, pues no permitía –otra vez– una dedicación autónoma a la creación poética.

Los escritores nacionales –hombres sin fortuna en una abrumadora mayoría– han soportado el nada envidiable destino de consumir su sensibilidad en las hórridas limitaciones de una oficina pública [...] El garfio de un empleo desgarraba sus horas útiles a la Belleza. La hórrida exigencia de la vida relegaba sus pensamientos a un plano secundario; anteponía la aridez del lenguaje oficialista a la florecida vegetación del canto... Ocupaba un casillero burocrático sin relieves, en la opacidad de un vulgar recinto oficinesco. Despertar la juventud sobre la vaciedad de las horas iguales... Sentirse arrebañado en una absurda caravana inmóvil. Uncido a la precisión de utilizar el tiempo –precioso para la creación de renovadas partituras líricas– en la ingrata tarea de alinear insalvables lugares comunes. Sometimiento doloroso a la infausta perdurabilidad de la rutina, justamente cuando el ánimo se siente apto y crecido para seguir la lúcida trayectoria de elevados propósitos. Cuando la voluntad pugna por explorar inéditos paisajes de la vida.⁸⁶

86. *Ibidem*, pp. 154-155.

Pensamos que la morfina no es aquí una puerta de escape de la realidad sino un estimulante que –creen estos intelectuales y artistas– propicia el proyecto de construir un terreno poético, en el cual la única certeza es la arbitrariedad de la forma. El modo de entender el efecto del opio y la morfina conduce al deseo de construir una disciplina literaria y, sin embargo, varias realidades parecen confabular contra este afán: la poca vitalidad del mercado literario en un país calificado de «jesuítico» o «sordomudo», como lo ve Guillermo Latorre,⁸⁷ el desproporcionado crecimiento del Estado como corporación frente a una sociedad civil más bien rezagada y –es importante mencionarlo también– el efecto adictivo de la droga que confabula contra el deseo de esta autonomía: «se torna ya una obsesión que no les deja reposo para sus labores periodísticas y literarias. Irremisiblemente debe pasarse pensando en la consecución del esquivo, costoso y titánico alcaloide...»

87. Guillermo Latorre (1896-1986), artista que se dedicó a buscar la renovación en el arte a través de la caricatura. Miembro fundador de la revista *Caricatura*.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos ido concluyendo sobre cada idea o propuesta. Sin embargo, volvemos aquí para subrayar las conclusiones y resultados de esta investigación.

Hemos planteado que el contexto histórico en el que se inscribió la producción literaria modernista en el Ecuador, período atravesado por dos coyunturas clave, la Revolución Liberal y la Revolución Juliana, fue el de una modernización paradójica. Señalamos que de acuerdo con la historiografía ecuatoriana y los ensayos de las revistas literarias, analizados en esta investigación, algunos de los elementos de esta paradoja son los siguientes: a) el Ecuador se incorporaba al sistema capitalista internacional, pero en el interior se mantenían relaciones de trabajo basadas en el concertaje o endeudamiento. Las relaciones precapitalistas se adaptaban de manera funcional a la expansión del mercado mundial; b) el Estado contaba con individuos independientes, profesionales, pero a la vez, circulaba vigorosamente la experiencia del clientelismo; c) en un Estado moderno, que pretendía igualdad e inclusión, se mantenía una ciudadanía excluyente; d) la clase media precaria estaba atrapada y amenazada por el poder «feudal» del agro, por los potentados y por la fragilidad de las instituciones; e) en la educación, aunque se incorpora la práctica laica y hay estímulo para su desarrollo, la burocracia interviene en campos que no son de su especialización, creando una nueva dependencia; f) aunque se fomentan las artes liberales, las masas son excluidas de la cultura liberal; g) no hay consumidores de cultura masiva, la creación y circulación de revistas será el medio para crear este tipo de público-consumidor de cultura, que puede ser observado como un mercado cultural incipiente. Como vemos, se trata sin duda, de una modernización paradójica, una «modernización del subdesarrollo».

En lo referente al círculo literario modernista, dijimos que este grupo de intelectuales y artistas surge en un proceso de cambios más general en el país, en el que se observa una tendencia hacia la división y profesionalización de las disciplinas. Un lugar clave en el proceso de autonomía del campo literario son las revistas. En ellas se publican poemas, crítica literaria y crítica cultural, se intercambian criterios y trabajos y se establecen redes de especia-

listas a escala nacional e internacional. El círculo literario modernista de la ciudad de Quito publica crítica literaria profesional y una producción poética que invita a la lectura de universos simbólicos, en los que se representa de manera característica la autonomía del arte y la particular sensibilidad del artista moderno. Su poesía muestra experimentaciones formales propias del modernismo. Este círculo se constituye como par de un movimiento cultural internacional.

Vimos cómo los intelectuales modernistas quiteños hacen crítica cultural, reflexionan acerca de su tiempo, ensayan interpretaciones sobre la innovación cultural, analizan las transformaciones urbanas, y comentan acerca de las nuevas maneras de consumo y formas de identidad. En otras palabras, la modernización paradójica del Ecuador de la que hablamos no es solo contexto, sino tema de los ensayos sobre crítica cultural.

Con la imagen de la «ciudad porosa» sugerimos la presencia de una amenaza que sufre la frágil clase media e, incluso, las jóvenes instituciones liberales asentadas en la ciudad frente al poder de lo arcaico, es decir, frente al poder de las clases terratenientes. Nos acercamos a este tema mediante una interpretación de ensayos culturales y textos como la novela por entregas *Para matar el gusano*, lugar en el cual Bustamante presenta a la clase media, amenazada por los patriarcas feudales, por la prepotencia del poder real de los hacendados y plantadores. El escritor Aspasia, en *Rosario*, deja ver a las mujeres dominadas, los pequeños burgueses inseguros y los indios arcaizados. La innovación cultural, a la que apuesta el círculo intelectual y a la que apostaron las revoluciones Liberal y Juliana, se ve amenazada por la persistencia del poder hacendatario y de la élite conservadora.

Intentamos una interpretación acerca del significado del círculo modernista, a partir de una re-lectura del debate entre Raúl Andrade y Francisco Guarderas. Andrade cuestionaba la trascendencia del fenómeno modernista y hablaba de la inmovilidad de la cultura local, mientras Guarderas proponía que el círculo modernista pretendía solo trascender en el campo estético, cuestionando así la tesis de Andrade.

Andrade propuso que nuestros poetas leían a los modernistas, pero no producían. Su tesis fue que en el Ecuador solo se consumía modernismo. Nuestra posición, sustentada en la investigación en las revistas de la época, sugiere que Raúl Andrade se equivoca en este aspecto. Hemos visto que sí se produjo modernismo literario, crítica literaria y crítica cultural. En el Ecuador se elaboró modernismo literario, y se lo hizo sin retraso; al menos desde 1912 existía tal producción y circulaba en el ámbito internacional.

Hemos planteado, sin embargo, que Andrade señala un aspecto relevante del fenómeno, al proponer que la modernización literaria debía leerse de manera relacionada con el proyecto de modernización estructural en el

Ecuador. Tenía razón este autor al sugerir que era indispensable construir un espacio público, de consumidores de cultura, para que un proyecto editorial triunfara. Se necesitaba de la clase media para difundir el arte y de un Estado interesado en defender la cultura.

Francisco Guarderas, por su parte, había planteado que los poetas estaban interesados en «el arte por el arte» y eran indiferentes a cualquier otro nivel de la innovación cultural o social. La idea de la autonomía del arte es clave en nuestro trabajo. Hemos señalado, no obstante, cómo Arturo Borja sugiere la imagen de que esta autonomía del «arte por el arte» se inscribe en una transformación más global; así Borja argumentó que la revolución literaria constituía una radicalización de la Revolución Liberal y de la independencia política, esta vez en el campo de la lengua.

Vimos cómo, según la definición de los ensayistas y poetas del círculo modernista, el lenguaje moderno es definido como una convención arbitraria. El lenguaje expresa una nueva sensibilidad: la frivolidad, la neurosis del hombre moderno. El lenguaje es visto como un territorio, como un espacio, un juego de formas, ritmos, de nueva estructura, de nuevos objetos o fenómenos: es el territorio de un nuevo universo simbólico. El círculo literario no es indiferente a lo que sucede a su alrededor, sino que su mirada es diferente. Es más exacerbada, y dota a ella de una nueva dimensión.

Pensamos a los poetas ecuatorianos como hombres modernos radicales, sensibles a un mundo inmerso en profundos cambios. El siglo XX es un siglo en conflicto: guerras, locura, moda, mercancía; los poetas modernistas se conciben como testigos y creadores de esta visión. Encontramos a un individuo hipersensible, que renuncia al paisaje naturalista, no quiere retratarlo. Quiere radicalizar el lenguaje como un lugar de nuevo territorio de creación y crítica. Hemos notado que a fuerza de radicalizar el lenguaje, de innovación literaria y crítica, los poetas construyen su propia identidad, sobre la base de principios estéticos.

En la última parte de esta investigación hicimos una re-lectura de los poetas Humberto Fierro, Arturo Borja y Ernesto Noboa. En Fierro vimos la evasión del mundo como afirmación del campo estético. La crítica al realismo no supuso, en modo alguno, una renuncia a la acción por parte del poeta, es así como observamos su participación enérgica en el proyecto editorial modernista. Dijimos que su actitud no es aristocratizante, sino moderna; que representa, según nuestro análisis, la especialización del saber, una de las ramas de la división del trabajo, que surge por el esfuerzo emocional y creativo original de autores como este poeta.

En Arturo Borja vimos cómo su autonomía literaria estuvo condicionada por el luto de la vida. La autonomía del lenguaje respecto de su referen-

te vital es asumida con dolor por este poeta que no se satisface con la existencia de un mundo simbólico paralelo, como sí lo hizo Humberto Fierro.

En Ernesto Noboa y Caamaño, en su figura de poeta y crítico, encontramos la propuesta de un nuevo «tipo de saber», el de la frivolidad. Mediante la figura del Mal, Noboa nos habla del intelectual que se conmueve a la vez que asume la arbitrariedad de la forma.

Se siente atraído por establecer sentidos y combinaciones autónomas y caprichosas y es capaz de fundar un universo alterno al de la moral burguesa.

En un ensayo sobre el poeta modernista guayaquileño Medardo Ángel Silva,¹ Fernando Balseca propone que el modernismo en el Ecuador, con excepción de Silva, constituyó un gusto adquirido por una clase aristocrática, una forma de consumo que identificó y diferenció esta clase de «los ideales y simbología de las clases medias» surgidas de la Revolución Liberal. Sin embargo, según nuestra investigación, son mayores las cercanías que las diferencias entre los modernistas quiteños y guayaquileños. Aunque Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro son descendientes de la aristocracia terrateniente, su producción poética y crítica busca una identificación con un círculo intelectual de tipo internacional, que es fundamentalmente contrario al gusto aristocrático. Sus concepciones de innovación y artificialidad poco compaginaban con las premisas idealistas y de lealtad teológica de los aristócratas, cultores de la acción social católica, y fuertemente ligados a las representaciones románticas de la nación.

Al contrario de los modernistas literarios, el signo ideológico de la clase terrateniente era su insistencia en la supremacía de la moral sobre la estética artificial de los poetas modernistas, era la tradición y no el cambio su baluarte de identidad. De hecho, las referencias explícitas al distanciamiento de los modernistas de su genealogía de clase, se expresan en su distanciamiento de los códigos de la moral, en la creación de una ética fundada en la primacía del conocimiento y en la experimentación sensible.

Maria Antonieta Vázquez² ha planteado que se puede identificar el consumo cultural de la clase media ecuatoriana con el juego de *volley* y con el deseo de lucro y de ascenso social en alguna carrera administrativa. Frente a estos referentes, encontramos que los poetas modernistas ciertamente se alejan de este afán, sin embargo, éste no es un distanciamiento aristocrático, sino profesional, un intento por desarrollar un lenguaje propio. Se trata a la vez

1. Fernando Balseca, «Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, I semestre 2002, pp. 11-21.
2. Cfr. «Familia costumbres y vida cotidiana a principios del siglo XX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, pp. 205-223.

de un distanciamiento de las élites económicas. Es una dedicación de tiempo completo al lema del «arte por el arte».

Por otra parte, la cultura popular en la época está muy lejos de ser crítica. Estamos hablando de un período notable por la tendencia a formar asociaciones culturales y políticas por parte de los obreros ecuatorianos, es el período de formación del socialismo en el Ecuador.

Es, así mismo, relevante recordar que en los ensayos críticos de Aspasia y Bustamante, así como en el poema «Fantasía desobligante» de Humberto Fierro, la presencia inamovible de la tradición aristocrática aparece como una presencia aterradora. Fierro se aleja del mundo que le fue legado haciendo una crítica del naturalismo. Por su parte, la cultura de hacienda, el poder patriarcal y las formas de subordinación aristocráticas y raciales sobre los indios son retratados por Aspasia y Bustamante como amenazas a la clase media urbana que se alimenta de principios liberales, y que según estos escritores, ha adquirido gustos modernos.

Lejos de buscar un distanciamiento radical de la clase media, los modernistas quiteños muestran su interés en pensar el fenómeno de esta clase. Así, José Rafael Bustamante construye un personaje que posee los atributos de la clase media: Roberto, «un pobre muchacho de medio pelo» es, sin embargo, un digno estudiante de la Universidad Central, y amigo por afinidad de un hijo de noble familia. Es este personaje de clase media el que Bustamante elige como testigo crítico del mundo «feudal» de la hacienda serrana. Roberto representa la educación laica, la profesionalización que permite que las clases distintas se junten, y porta una visión positiva de la vida urbana en la capital. En Quito, parece decirnos el autor, confluyen un cierto anonimato y autonomía de los sujetos, que contrasta con la comunidad familiar del entorno aristocrático.

Quito no estuvo directamente vinculada al mercado mundial, pero al igual que en Guayaquil, se desarrolló una importante clase media vinculada a la expansión del Estado, la universidad y el aparato militar. Según nuestra tesis, este proceso múltiple de institucionalización y, por supuesto, el desarrollo de una sensibilidad atenta a la especialización profesional y a las paradojas de la vida moderna, constituyeron el contexto del que se nutrió la batalla propia de los modernistas quiteños por definir su territorio profesional.

El modernismo quiteño es, por tanto, uno de los casos en los cuales resulta insuficiente interpretar un fenómeno cultural o intelectual, a partir de la referencia al origen de clase de los actores. Nuestra interpretación propone que los modernistas quiteños se nutrieron de una modernidad, aunque esta fuera paradójica y se refirieron a ella de forma crítica y no nostálgica. Por lo mismo, profundizaron lo que en otros aspectos sociales y políticos se encontraba agenciando la clase media.

Lo que es más, la autonomía del campo literario, el objetivo común del círculo modernista ecuatoriano, en la Costa y la Sierra, constituía un ideal que expresaba un proceso más general de especialización y profesionalización, iniciado por la propia Revolución Liberal, en tanto ésta quiso delimitar el terreno propio del Estado y transformar un Estado patrimonial en uno nacional. La revista *Letras* de Borja, Noboa y Fierro suscribía la idea de que la autonomía del campo literario era otra de las batallas que estaba nutrida del espíritu rebelde del liberalismo.

De la misma forma, el hecho de que las instituciones académicas laicas, uno de los nichos de la clase media, se encontraran inmersas en discusiones acerca de la delimitación y método de las disciplinas académicas, no debe ser visto como un lugar de competencia entre la clase media y la aristocracia literaria, sino como un ambiente intelectual común. En este sentido, vale la pena mencionar un indicio significativo: la corporación militar, una de las instituciones clásicas de la «clase media», mostraba su afinidad con el proyecto modernista, y se encontraba en diálogo con los literatos, pues en la revista *Claridad* se publicaban periódicamente tanto ensayos literarios y creaciones poéticas como ensayos acerca de la profesionalización de esta rama del Estado.

En este trabajo hemos argumentado que los modernistas quiteños no eran solo consumidores, sino productores de estética y lectores analíticos de creaciones de otras latitudes. Los textos, para ser leídos y desglosados, no se quedaban en los puertos; los trenes los trasladaban a la Sierra. La prueba de su propia contribución puede únicamente buscarse en el desarrollo de las voces poéticas y en los universos simbólicos ofrecidos por cada autor.

Así mismo, la forma de recepción de los modernismos de otras latitudes muestra que escribieron crítica y se encontraron inmersos en un denso intercambio intelectual, es decir, en un debate de ideas que definió al modernismo en el ámbito internacional.

Las revistas son materiales fundamentales para analizar la formación de círculos intelectuales afines, pues como lo expone la revista *Renacimiento*—que se concibe como un foro para la producción literaria de Guayaquil, Quito y *el mundo*— en las revistas se trata de «crear un medio disciplinario en materia de estética».³

Así, nuestra investigación concluye con una imagen de los poetas modernistas quiteños afín a la que Fernando Balseca ofrece respecto de Medardo Ángel Silva, como crítico y poeta, y no contrastante con ella. La norma, y no la excepción entre los modernistas ecuatorianos, es su visión crítica de la modernidad, su identidad personal pauta por principios de creación estética y su entrega incondicional a la poesía, única pista de su modo de morir.

3. Revista *Renacimiento*, Guayaquil, 1916.

Fuentes y bibliografía

Archivos y bibliotecas

Archivo Nacional de Historia-Quito (AN/Q).
Biblioteca-Archivo Banco Central del Ecuador. Fondo «Isaac J. Barrera».
Biblioteca-Archivo «Aurelio Espinosa Pólit» (BEAEP).
Biblioteca de la Universidad Católica del Ecuador.
Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión.
Biblioteca de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
Biblioteca del Colegio Mejía.
Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Fuentes primarias¹

Revista *El iris*, revista literaria, científica y noticiosa, Quito, 1861.
Imprenta del Pueblo, por José María Sanz.
Redactor responsable: Benjamín Pereira G.
Editor responsable: Juan Pablo Sanz.
El Iris se publica cada quince días.

Revista *De la escuela de literatura*, Quito, 1886.
Tomo I, imprenta de tipos de M. Rivadeneira.
Tomo II, imprenta de Elena Paredes, por J. Mora, 1887.
Socios honorarios: Juan León Mera, Honorato Vázquez, Roberto Espinosa, Carlos R. Tobar, Quintiliano Sánchez.
Socios correspondientes: Manuel María Pólit, A. Martínez, Leonidas Pallares Arteta. Socios activos: Vicente Pallares Peñafiel, N. Clemente Ponce, J. Trajano Mera L., Eduardo Espinosa, Pedro Pallares Arteta, Álvaro Terneus, Luis de Vaca, Camilo Daste, Alberto Aguirre.

Revista *La ilustración ecuatoriana*, revista de ciencias, artes y letras, Quito, 1909.
Imprenta de la Ilustración.
Revista quincenal.
Director: Celiano Monge.
Administrador: Roberto Cruz.

1. Esta investigación está estructurada y fundamentada en el análisis y lectura crítica de las revistas literarias ecuatorianas en un período que va de 1895 a 1930. Material seleccionado en el archivo de la orden jesuítica «Aurelio Espinosa Pólit» de la ciudad de Quito.

Revista *Letras*, Quito, 1912.

Imprenta de la Universidad Central, publicación mensual.

Director: Isaac J. Barrera.

Fundadores y colaboradores: Francisco Guarderas, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja, Humberto Fierro.

José R. Bustamante, Luis C. López, César E. Arroyo.

Revista *Apolo*, Quito, 1914.

Se presentó como una revista con un claro y decidido eclecticismo:

Apolo aspira a que en sus columnas tengan cabida todas las modalidades del arte literario, desde el robusto clasicismo, sabroso y reconfortante como un añejo vino generoso, hasta el sutil y aterciopelado modernismo de enfermizos perfumes de violeta.

Revista *Renacimiento*, revista de literatura, Guayaquil, 1916.

Imprenta «Gutenberg».

Dirección: J.A. Falconí Villagómez, José María Egas M. y Wenceslao Pareja.

Jefe de redacción: Medardo Ángel Silva.

Somos los que, por temperamento, creemos todavía en la profesión del Arte, y por eso con ardor de convencidos, con fe de iluminados, marcharemos solidariamente tras su ruta en espera de alguna anunciación radiosa que ponga un lis de plata en nuestro blasón artístico, o bien nos reserve alguna desilusión, que en medio a nuestro arraigado lirismo, no será sino un nuevo desencanto de la diaria prosa; no significando en manera alguna los preludios de un fracaso en mérito a nuestra fe de convencidos.

Revista *La idea*, órgano de la sociedad literaria «César Borja», Quito, 1917.

Imprenta Mejía.

Directores: Luis Aníbal Sánchez y Jorge Carrera Andrade.

Revista *Caricatura*, revista humorística de arte y actualidades, Quito, 1918.

Directores: Enrique A. Terán y Eduardo Batallas B.

Redacción: Alfredo Batallas B., Antonio Salgado, José A. Aguilera.

Gerente y jefe de la sección de anuncios: Luis F. Rueda A.

Revista *Patria*, revista de literatura-arte-ciencias y actualidades, Guayaquil, 1918.

Director y propietario de la empresa: Carlos Manuel Noboa.

Redactor y encargado de la dirección: Medardo Ángel Silva.

Revista *Frivolidades*, Quito, 1919.

Imprenta de la Universidad Central.

Colaboradores: César Carrera Andrade, Luis Aníbal Sánchez, Carlos H. Endara. Humberto Fierro y Jorge Carrera Andrade se juntaron aquí para fundar la editorial de revistas y libros de autores jóvenes: la colección «Apeles» con el propósito de publicar un libro mensual.

La revista inicia su labor con una publicación quincenal, «penetrada de intenciones de arte nuevo».

Revista *El sol de domingo*, Quito, 1925.

Director: Raúl Renán.

Directores: Homero Viteri L. e Isaac J. Barrera.

Revista *América*, revista de literatura, arte, ciencia, Quito, 1925.

Publicación de la Sociedad de Amigos de Montalvo.

Directores-redactores: Alfredo Martínez y Antonio Montalvo V.

Colaboradores: Julio Endara, Humberto Fierro, Jorge Carrera Andrade, César Carrera Andrade, Gonzalo Zaldumbide, Augusto Arias, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel León.

Fundada para laborar por la Raza y por el Arte; anhela ser como un crisol, donde se fundan todos los excelsos idealismos culturales, en los que hoy sueñan las juventudes hispanoamericanas.

Revista *Claridad*, ilustrada de literatura, arte y ciencia, Quito, 1926.

Lema: Unión, Concordia y Fraternidad

Director: Teniente A. Augusto Pozo.

Director honorario: Francisco J. Boloña.

Miembros de honor: Gonzalo Escudero, Crnl. Ángel L. Chiriboga, Crnl. Luis T. Paz y Miño, Mayor Guillermo Burbano R.

En la redacción: Augusto Arias.

Bibliografía específica

Alemán, Hugo, *Presencia del pasado*, Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, Biblioteca de la revista Cultura XV, 1994.

Andrade, Raúl, «Retablo de una generación decapitada», en *El perfil de la quimera. Siete ensayos literarios*, Quito, La Quimera, 1981.

Arias, Augusto, «El modernismo», en *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, El Comercio-Últimas Noticias, 1946.

Ayala Mora, Enrique, *Federico González Suárez y la polémica sobre el Estado laico*, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1980.

— — — «De la Revolución alfarista al régimen oligárquico liberal», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, 1a. reimp., Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990.

— — — *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993.

Balseca, Fernando, «La lírica ecuatoriana del siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético», en «La lírica ecuatoriana en el siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético», investigación para la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1997.

— — — «Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, I semestre 2002.

Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.

Borja, Arturo, *La flauta de ónix*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1920.

Carvajal, Iván, «La poética modernista en el Ecuador», en «La lírica ecuatoriana en el siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético», investigación para la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1997.

- Castillo, Abel Romeo, *Medardo Ángel Silva. Vida, poesía y muerte*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1983.
- Carrera Andrade, Jorge, *El volcán y el colibrí: autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989.
- Coronel, Valeria, «Gobierno moral y muerte civil; formación de una modernidad católica colonial, Quito: segunda mitad del siglo XVII», tesis de maestría, Quito, FLACSO, 1997.
- — — «Secularización católica e integración social en un modernismo periférico, Miguel Antonio Caro y la delimitación del dominio de la filosofía social en Colombia», en Santiago Castro-Gómez, edit., *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Pensar / Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Clark Kim, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador, 1895-1930*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2004.
- Cueva, Agustín, «El Ecuador de 1925 a 1960: extracto de *América Latina: historia de medio siglo*», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 10: *Época republicana II. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990.
- — — *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Echeverría, Bolívar, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM, 1994.
- Falconí Villagómez, J.A., *El movimiento moderno en la poesía guayaquileña, ensayo de interpretación*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.
- — — *Historia de un soneto*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Fierro, Humberto, *El laúd en el valle*, Colección Apeles, Quito, Editorial Frivolidades, 1919.
- — — *Velada palatina*, en *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.
- Gómez, Nelson, *Presente y pasado de la ciudad de Quito*, Quito, Municipio Metropolitano de Quito, 1997.
- Handelsman, Michael H., *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: ensayo preliminar y bibliografía*, Cuenca, University of Tennessee, 1981.
- Kingman Garcés, Eduardo, y Ana María Goetschel, «La participación de los indígenas en las obras públicas y los servicios de la ciudad de Quito, en el último tercio del siglo XIX», en *Las ciudades en la historia*, Quito, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Arquitectura y Urbanismo / CONUEP / Centro de Investigaciones CIUDAD, 1989.
- Noboa y Caamaño, Ernesto, *Romance de las horas: poemas*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1922.
- Paz y Miño, Luis, *Apuntaciones para una geografía urbana de Quito*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Plan piloto del Ecuador, 1960.
- Quintero, Rafael, y Érika Silva, *Ecuador una nación en ciernes*, Quito, FLACSO / Abaya-Yala, 1991.
- Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador, recepción-trayectoria-documentos 1918-1934*, Guayaquil, 1989.

Rodríguez Castelo, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en el Ecuador*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, Museo de Arte, 1988.

Bibliografía general

- Ariés, Philippe, y Georges Duby, dirs., *Historia de la vida privada en el siglo XX*, No. 9, Madrid, Taurus, 1992.
- Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.
- Baudelaire, Charles, *Los paraísos artificiales*, Barcelona, Tusquets, 1981.
- — — *Un comedor de opio. Los fantasmas de Thomas de Quincey*, Barcelona, Tusquets, 1981.
- — — *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988.
- — — *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora, 1995.
- — — *Crítica literaria*, Madrid, Visor, 1999.
- — — *El Spleen de París*, traducción de Margarita Michelena, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- — — *Reflections. Essays, aphorisms, autobiographical writings*, New York, published by arrangement with Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1986.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Bogotá, Siglo XXI, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- — — *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1989.
- Casanova, Pascale, *La República de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la Historia*, París, Gallimard, 1978.
- De Quincey, Thomas, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Ferrari, Américo, *El bosque y sus caminos, Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*, Valencia, Pre-textos, 1993.
- Figuerola, José Antonio, *Excluidos y exilados: indígenas e intelectuales modernistas en la Sierra Nevada de Santa Marta*, Colombia, Proyecto-Cauca ICAN, 1997.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- — — *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- — — *Historia de la sexualidad*, tomos 1, 2 y 3, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- — — *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- Goldman, Lucien, *El hombre y lo absoluto*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos Editor, 1983.
- Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jiménez, Marc, y Theodor Adorn, *Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- Jitrik, Noé, *La vibración del presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Kristeva, Julia, *Black Sun: depression and melancholia*, New York, editions of Columbia University, 1989.
- Marcus, Greil, *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca «Amauta», 1928.
- Missac, Pierre, *Walter Benjamin de un siglo a otro: reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura; una mirada «diferente» sobre ese extraño mosaico denominado modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Muratorio Blanca, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- Osorio Tejada, Nelson, «Vanguardismo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL), tomo III, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1998.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- — — *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
- — — *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Rowe, Willian, y Vivian Shelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo, 1991.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, S.A., 1990.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- — — *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Sucre, Guillermo, *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Todó, Luis María, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos Editores, 1987.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- Yurkievich, Saúl, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- — — *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 59** Belén Vásconez Rodríguez, LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL MIEDO. Caso: Sucumbíos
- 60** Yamile León Vargas, LA AYUDA DE ESTADOS UNIDOS A COLOMBIA LUEGO DEL 11/9
- 61** María Fernanda Moscoso, AL OTRO LADO DEL ESPEJO: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano
- 62** Carlos Leyva Arroyo, MÚSICA «CHICHA», MITO E IDENTIDAD POPULAR: el cantante peruano Chacalón
- 63** Alicia Guzmán, PLAN COLOMBIA Y ASISTENCIA INTERNACIONAL: recreando el Estado en los Andes
- 64** Christian León, EL CINE DE LA MARGINALIDAD: realismo sucio y violencia urbana
- 65** Eduardo Puente Hernández, EL ESTADO Y LA INTERCULTURALIDAD EN EL ECUADOR
- 66** Boris Barrera Crespo, EL DELITO TRIBUTARIO: elementos constitutivos y circunstancias modificadoras
- 67** María Cecilia Pérez, TRIBUNAL DE JUSTICIA DE LA CAN, PROPIEDAD INTELECTUAL Y SALUD PÚBLICA
- 68** Gisella Harb Muñoz, LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DEL OTRO
- 69** Catalina Vélez Verdugo, LA INTERCULTURALIDAD EN LA EDUCACIÓN BÁSICA: reformas curriculares de Ecuador, Perú y Bolivia
- 70** Renata Loza, DOLORES VEINTIMILLA DE GALINDO: poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX
- 71** Lucía Gallardo, EL NEGOCIO DEL VIH/SIDA: patentes farmacéuticas ¿para qué y para quién?
- 72** Julián Guamán, FEINE, LA ORGANIZACIÓN DE LOS INDÍGENAS EVANGÉLICOS EN ECUADOR
- 73** Tiberio Torres Rodas, LA PROTECCIÓN DE LA INTIMIDAD EN EL DERECHO TRIBUTARIO
- 74** Gladys Valencia Sala, EL CÍRCULO MODERNISTA ECUATORIANO: crítica y poesía

Este estudio parte de la producción textual de los poetas Humberto Fierro (1890-1929), Arturo Borja (1892-1912) y Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), quienes fueron leídos como «aristócratas melancólicos, incomprendidos y suicidas». El propósito es cuestionar esta comprensión demasiado simple e ir hacia nuevas fuentes para develar los vínculos entre su poética y su identidad como artistas modernos.

La propuesta de investigación se sustenta en el examen de las revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930, que descubre nuevas dimensiones de la voz de esos poetas: la conciencia de época, la lectura crítica de otras voces literarias, la tesis de la literatura como campo y su opinión acerca de la naturaleza del lenguaje moderno. Fierro, Borja y Noboa y Caamaño develan una dimensión compleja de los escenarios en los que colaboraron como intelectuales y como artistas. A pesar de que sus libros de poesía fueron tardíos, las revistas fueron el espacio que les permitió publicar en vida, difundir sus ensayos críticos y propuestas literarias, y ser comentados por sus pares y por una comunidad de lectores en formación.

La intención del trabajo es rebatir opiniones que sugieren que nuestros poetas fueron «consumidores» de modernismo antes que creadores, y demostrar que sí hubo modernismo literario, y que, al menos desde 1912, tal producción existió y circuló en el ámbito internacional.



Gladys Valencia Sala (Quito, 1950) es Historiadora por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito, 1994) y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito, 2004).

Ha publicado El mayrazgo en la Audiencia de Quito (Quito, Abya-Yala, 1994) y varios artículos sobre historia, cultura y literatura hispanoamericana. Se dedica a la investigación y a la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad de las Américas, en Quito.