

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

La revista literaria modernista (1900-1920)
Proyecto editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural

Gladys Ivonne Valencia Sala
Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis

Yo, Gladys Valencia Sala, autora de la tesis intitulada “La revista literaria modernista (1900-1920): Proyecto editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros, respecto de los derechos de autor (a) de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Diciembre 2021

Gladys Valencia Sala

Resumen

Este trabajo estudia la revista literaria modernista en un ciclo histórico de auge y diversificación de la prensa liberal ecuatoriana (1895-1920). En este periodo, dichas publicaciones constituyen proyectos editoriales nutridos de una creación poética original y de un debate intelectual agudo, que se conectaban con los interrogantes del espacio nacional, relativos a la transformación cultural que experimentaba el país, en el marco de un gran cambio político impreso por la revolución, junto con la expansión del mercado mundial. Las revistas se relacionaban, así mismo y de forma contundente, con los debates internacionales del modernismo latinoamericano y mundial, respecto de la poética y la crítica de la modernidad.

La investigación propone que las revistas fueron lugares de pensamiento y combate. Para ello, reconstruimos los objetivos propuestos por los artistas e intelectuales al concebir tales proyectos editoriales; observamos su estructura y sus secciones como escenarios especializados. También estudiamos las revistas modernistas como material fundamental de la obra intelectual ecuatoriana y latinoamericana, pues —en el ámbito especializado de la reflexión sobre el arte y en el mismo trabajo poético y narrativo— tomó forma un discurso crítico. Sus autores intervienen en el debate mayor del cambio cultural que implica la modernidad en un país que se concibe en medio de una transformación democrática. Las revistas actúan en la disputa mundial sobre la cultura moderna latinoamericana y colocan tesis en diálogo y contrapunto con grandes corrientes, como las del hispanismo y el arielismo.

Una selección de revistas, correspondiente a distintos momentos en el periodo de estudio, nos permite observar la posición de los artistas e intelectuales respecto de las coyunturas críticas; las más tempranas reflexionan sobre el lugar de la artes en la revolución republicana. Los operadores políticos del liberalismo proponen un papel instrumental y propagandístico para la prensa literaria liberal, en contraposición a los artistas que se identifican con la emancipación, pero que la entienden como un trabajo independiente de las costumbres, una tarea creativa sobre la forma, una formación en el pensamiento crítico y una creación poética formadora de una nueva matriz de sentimentalidad.

Las revistas estudiadas participan en el problema de la formación cultural y la sensibilidad de la ciudadanía en formación en el marco del laicismo, pero desde una

contribución específica, formulada dentro del arte literario moderno y dentro del campo de la crítica. En los distintos proyectos editoriales abordados observamos una producción crítica respecto de las costumbres y la tradición heredada, una distancia analítica del mundo de la mercancía; las revistas más tardías, como *Renacimiento* y *La Ilustración*, nos permiten reconocer la aproximación de los modernistas a los efectos subjetivos de la Gran Guerra mundial.

Observamos cómo el modernismo en el Ecuador dialogó en forma actualizada y crítica con el de otras latitudes. Los poetas modernistas ecuatorianos no fueron simples consumidores de un producto foráneo, como se los ha acusado; fueron productores de estética con voz propia, ensayistas críticos y lectores activos de los debates sobre la estética en el ámbito mundial. En este sentido, nuestro trabajo constituye un rescate de los conceptos que arrojan las revistas literarias del modernismo ecuatoriano, como lugares que convocaron a la creación de un arte crítico y de una nueva sensibilidad, marcada por una atenta y conmovida emotividad y, a la vez, por una noción del sujeto artista comprometido con su entorno, pero también devotamente laborioso en la creación de un mundo simbólico, por medio del trabajo en la palabra.

Las revistas encierran polémicas sobre el arte, el cambio cultural y la innovación, que se produjeron en un momento clave de la modernidad ecuatoriana. Basándonos en los registros de nuestra investigación, proponemos que, si la bandera del liberalismo fue la secularización del Estado, su autonomía frente a la Iglesia católica, la soberanía popular, la educación laica y gratuita..., la insignia del modernismo fue la crítica a la tradición, la secularización de la cultura, la creación del arte nuevo y de un lenguaje moderno desde la experiencia latinoamericana, acorde con el cambio histórico en curso. Los modernistas acuñaron no casualmente el concepto de *república de las letras*, invocando el discurso republicano liberal, que se abrió camino en el discurso público y la especificación en el campo de las letras.

Para Juan Montalvo, Eloy Alfaro y Emilio Gallegos del Campo,
maestros en el pensamiento, la guerra y el arte.

Para el círculo modernista ecuatoriano
porque ellos escribían con ardor invencible
y una espina dorada dentro del corazón.

Agradecimientos

Quiero empezar agradeciendo al personal del archivo del Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, por la confianza y generosidad con la que permitieron que pudiera consultar el material para mi investigación y para elaborar con rigurosidad esta tesis doctoral.

A la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. A los profesores del doctorado durante el periodo 2012-2017. A los compañeros, todos ellos especialistas, inteligentes y desprendidos; solamente su humildad supera sus conocimientos.

Manifiesto mi gratitud a mis compañeros y colegas historiadores; sus investigaciones han sido valiosas para elaborar este trabajo: a Rosemarie Terán, Guillermo Bustos y Ana María Göetchel. También a Rosita Mantilla y a Patricia Eguiguren porque sus ojos y conocimientos pueden ver lo más escondido. A Gustavo Salazar Calle, por poner a mi alcance importante bibliografía.

Quiero agradecer al profesor Enrique Ojeda, por comentar cada uno de mis ensayos en nuestra larga y sostenida relación epistolar; gracias por su apertura al sugerirme revisar ciertos valiosos documentos.

Al profesor y especialista en modernismo Alberto Acereda, por leer y comentar mi investigación, *El círculo modernista ecuatoriano*, e invitarme a publicar en su revista; también por su alegría al conocer sobre el modernismo ecuatoriano.

A la profesora Celina Manzoni, por el sostenido intercambio de ideas que tuvimos en nuestro paseo por las bibliotecas y calles de Quito, por leer y comentar mis largos ensayos y por sus respuestas a vuelta de correo.

Al profesor Fernando Balseca, especialista en modernismo, mi director, por mostrar apertura y generosidad, por la lectura, comentarios y sugerencias en este largo trabajo de investigación: mi tesis.

A Valeria Coronel, mi compañera y maestra.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo uno: El sentido del trabajo intelectual en los ciclos cambiantes de la política ecuatoriana a finales del siglo XIX.....	43
1. “Unión liberal” e indicios de polarización: revista <i>El Iris</i> (1861) y revista <i>La Unión Literaria</i> (1893): de la civilización nacional al combate entre movimientos políticos	43
2. “Sin el lirismo de los contendientes”: la <i>Revista de Quito</i> , la publicidad liberal de la posguerra y el incómodo origen del modernismo	52
Capítulo dos: Guayaquil Artístico, 1900: revolución en el campo de las ideas, crítica del dominio tradicional y formación de un público liberal.....	67
1. Republicanos e intelectuales innovadores: rearmando el vínculo entre Juan Montalvo, Eloy Alfaro y Emilio Gallegos del Campo en el Guayaquil de 1900	67
2. <i>A la Costa</i> , novela (crítica) con las costumbres de los ecuatorianos	80
3. El arte: entre la industria de la imprenta y la regeneración nacional.....	87
Capítulo tres: Revista Altos Relieves: del modernismo cosmopolita al modernismo iberoamericano en el Ecuador liberal de 1906.....	97
1. <i>Altos Relieves</i> : formación de un público liberal en Quito	97
2. <i>Altos Relieves</i> : una revista literaria a un año del nacimiento del Estado laico.....	100
3. El triunfo del arte: valoración de las mujeres poetas.....	108
4. Narrativa modernista, forma y temas del microcuento en <i>Altos Relieves</i>	111
5. La revista como escuela del modernismo cosmopolita y plataforma para una innovación en la forma y los referentes iberoamericanos	116
Capítulo cuatro: El arte nuevo: poesía, novedad y vanguardia.....	127
1. Revista <i>Letras</i> (1912): el modernismo ecuatoriano, crítica y poesía	127
2. La pregunta por un modernismo en lengua castellana	131
3. “La carne triste”: crítica y poesía en Arturo Borja	134
4. El proyecto del modernismo iberoamericano en las revistas ecuatorianas	142
5. Lecturas críticas sobre genealogía del modernismo: la escuela de Rubén Darío	143
6. El debate entre modernistas y arielistas.....	144
7. El modernismo castizo de Ernesto Noboa y los orígenes de la vanguardia en la revista ecuatoriana.....	150
Capítulo cinco: Las novelas liberales en la era del modernismo ecuatoriano	161
1. <i>El Regreso</i> (1911): narrativa moderna y crítica a la tradición y al paternalismo	161
2. Novela radical y por entregas: <i>Para matar el gusano</i> (1912)	171
Capítulo seis: Apogeo de la crítica cultural, poesía y crisis mundial.....	179
Revistas literarias modernistas, 1913-1917	179
1. Revista <i>El Telégrafo Literario</i> , Guayaquil, 1913.....	179
2. Evaluación de la lírica latinoamericana: el aporte de Adolfo H. Simmonds.....	204
3. Huellas de recuperación histórica del modernismo.....	211
4. Revista <i>Renacimiento</i> , Guayaquil 1916: encuentro entre Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro y Julio César Endara	228
5. Revista <i>La Ilustración</i> (1917): del brillo del progreso al periodismo como proyecto cultural durante la crisis.....	239
Conclusiones.....	257
1. <i>Un doble paraíso</i> : visiones modernistas del trabajo artístico y el lenguaje	265
2. Las revistas modernistas ecuatorianas durante el liberalismo: ciclos específicos y conexiones en un proceso histórico del campo intelectual.....	274
Referencias bibliográficas.....	299

Introducción

Las levitas son todavía de Francia, pero el
pensamiento empieza a ser de América. Los
jóvenes de América se ponen la camisa al
codo, hunden las manos en la masa, y la
levantan con la levadura de su sudor.
Entienden que se imita demasiado, y que la
salvación está en crear.

José Martí

Y es que en América está ya en flor la gente
nueva, que pide peso a la prosa y condición
al verso, y quiere trabajo y realidad en la
política y en la literatura.

José Martí

En esta tesis estudiamos un grupo destacado de revistas literarias ecuatorianas que salió a la luz a principios del siglo XX. Estas publicaciones son observadas como proyectos editoriales que proponen puntos de vista sobre el arte moderno, ponen en circulación la obra poética y, al mismo tiempo, contienen reflexiones sobre el lugar del arte en el cambio cultural, de cara a una sociedad atravesada por grandes transformaciones, como fue la sociedad ecuatoriana durante la hegemonía liberal. Hemos estudiado, por medio de la revista literaria, los diálogos entre estética, política y crítica cultural, que adelantaron los intelectuales que contribuyeron a la formación de un paradigma cultural innovador —el modernismo ecuatoriano— entre el auge y la crisis del Estado liberal.

Observamos que las revistas intervienen en coyunturas históricas específicas, son lugares desde los que se enuncia un discurso que participa e incide sobre la realidad, en la medida en que intenta dar un significado, en medio de la disputa de sentidos a la que se hace referencia. La industria de la prensa marca la época en su conjunto. Los periódicos contienen noticias del Ecuador y del mundo, mientras el género de las revistas literarias hace crítica cultural y presenta propuestas para un lenguaje moderno en el Ecuador y América Latina, mediante la expresión literaria.

Las revistas integran poesía, novela, cuento, ensayo, noticias sobre producción y circulación de la letra impresa; hablan sobre la educación pública y la formación de públicos y sobre una comunidad de intelectuales y proyectos afines en varios lugares del

mundo. La misma obra poética y narrativa exhibe una estrategia en la forma artística y en el lenguaje, al mismo tiempo que aborda conflictos de la subjetividad, la creación, la identidad, la soberanía y también el antiimperialismo. Estos son los elementos del discurso que están presentes en las revistas literarias de nuestro análisis. Nuestra propuesta intenta llenar un vacío en la investigación sobre el modernismo latinoamericano y sacar la obra literaria y crítica de los modernistas ecuatorianos del canon de interpretación que los ha hecho invisibles.

Es nuestro interés hacer una lectura crítica de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), de Federico Onís, publicada en 1934. Onís busca en la literatura latinoamericana del modernismo revitalizar su presencia en España, como un modo de combatir la mirada conservadora de los enemigos de la república. Para respaldar la república y la modernidad española, él busca hacer presentes en España a los poetas modernistas latinoamericanos. Considera que este puente entre la modernidad española y la latinoamericana en las letras puede salvar a España de quienes son culturalmente portadores de una mirada neogótica, medieval, monárquica y apegada a una idea forzada de la tradición.

En 1961 se publicó la investigación de grandes proporciones, sobre el nombre y la ubicación de las revistas literarias en Hispanoamérica, del investigador John Englekirk, *La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica* (1961-1963). El estudioso manifiesta que llegó a esta indagación motivado por la búsqueda de registros de la literatura norteamericana en las revistas hispanoamericanas. En sus palabras, quiso seguir las huellas e interpretar la presencia de la literatura norteamericana en los países vecinos del Sur. En esta búsqueda, Englekirk acumuló en sus registros una cantidad considerable de bibliografía sobre la revista literaria hispanoamericana. Se decidió a publicar y en su listado aparecen miles de nombres y ubicaciones de revistas en todo el continente hispanoamericano.

Englekirk agrupa sus revistas por países y en orden cronológico. Manifiesta que este orden de clasificación trae beneficios, por ejemplo, para el investigador del modernismo. Observa que el modernismo de fin de siglo recorrió todo el continente americano, aunque al mismo tiempo demoraba mucho en alcanzar prestigio efectivo en algunos países, mientras en otros apenas llegaba a ser sino una modalidad fugitiva. Lo esencial “es demostrar hasta qué punto la revista ha sido claro índice del desarrollo literario y cultural de una época” (Englekirk 1961, 14). Recuerda haberse encontrado con una serie de dificultades para indagar en los archivos ecuatorianos y de otros países

latinoamericanos; por ello, asegura que están pobremente representados en su investigación.

Al igual que el profesor Michael Handelsman (1981), Englekirk convoca a muchos interesados en la investigación de la revista literaria, insistiendo en que un proyecto bien concebido y ejecutado no es para un solo investigador.¹ Además, en 1989 salió a la luz el texto *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria, documentos 1918-1934*, del profesor ecuatoriano Humberto E. Robles. Este investigador emprende la búsqueda de trabajos críticos sobre Pablo Palacio. Descubre que el escritor lojano ha sido marginado de las antologías y de los trabajos críticos del horizonte cultural ecuatoriano, precisamente por el descrédito del modernismo literario en el Ecuador. Robles se formula estas preguntas: ¿Qué factores conducen a que un autor quede al margen?, ¿cómo influye en ello la recepción y la crítica?, ¿qué coordenadas suscitan que un gusto se imponga y otros queden rezagados? (Robles 1989).

Al iniciar la búsqueda de documentación de ensayos críticos sobre el modernismo y los poetas modernistas, para preparar mi libro *El círculo modernista ecuatoriano, crítica y poesía* (2007), encontré la repetición casi religiosa de la misma idea sobre los poetas *decapitados*. Esta visión es conservadora y sesgada y los asume como extranjerizantes; está también la perspectiva de la crítica interesada en el realismo social, que los ve como aristócratas melancólicos, incomprendidos y suicidas; finalmente, se observa la confusión de aquellos que, con osadía, afirmaron que los ecuatorianos no conocieron al maestro Rubén Darío. Una serie de imágenes sobre el modernismo llevan al descrédito del poeta modernista; denigrados, mal leídos y con visión sesgada, han sido entendidos como fabuladores preciosistas, melancólicos, suicidas, *aristocratizantes*, que evaden las transformaciones en las que está involucrada la sociedad de su tiempo; esta visión tiene que ver también con las imágenes de un arte comprador o de bazar. Estas nociones se ponen en cuestión en este trabajo, pues rescatamos los distintos niveles del discurso, en los cuales los modernistas sentaron posición como sujetos críticos e innovadores del lenguaje. Los modernistas intervinieron decididamente en una de las tradiciones críticas de la modernidad y lo hicieron tanto en Ecuador como en otros lugares de América Latina.

¹ La investigación ha sido publicada por la *Revista Iberoamericana*: XXVI (51, enero-junio 1961): 9-79; XXVII (52, julio-diciembre 1961): 219-297; XXVIII (53, enero-junio 1962): 9-73; XXIX (55; enero-junio 1963): 9-66.3

Observamos que, para llegar a estas equívocas conclusiones, los críticos no incorporaron el material de la revista literaria, que les habría dado otras luces. Leyeron poemas específicos, descontextualizándolos del lugar de donde emergieron, es decir, de la plataforma de la revista literaria. En este sentido, asumir una lectura integral de este proyecto editorial es un trabajo que se propone compartir con nuevos elementos el esfuerzo ya emprendido por otros investigadores que estudian el modernismo. En nuestro caso, apuntamos a leer la literatura y el ensayo como géneros conectados en las revistas literarias modernistas ecuatorianas, vistas como proyectos editoriales.

Como ha señalado Roger Chartier, en su libro *El mundo como representación*, las obras deben analizarse inscritas en las prácticas de representación que se producen desde lugares sociales de enunciación; es decir, deben leerse “en articulación con las divisiones del mundo social que a la vez son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas” (1995, x). Así, se entiende en el trabajo del historiador cultural francés que los núcleos intelectuales democráticos y las prácticas culturales de la sociedad cortesana son lugares clave de enunciación para comprender la Revolución francesa, por ejemplo.

En el sentido de la historia cultural, por nuestra parte, proponemos que entre los espacios de producción cultural que se destacan en ese poderoso momento de transformaciones de todo orden —que trajeron consigo la Revolución liberal y la conformación del Estado liberal— se encuentran los proyectos editoriales de las revistas, como núcleos sociales que imponen tareas y marcan el ritmo de producción de los intelectuales y poetas que contribuyeron con estos proyectos. Las revistas no son plataformas de divulgación; son empresas que comprometen el trabajo de poetas, narradores y ensayistas para sacar adelante cada número: es una industria intelectual. A estas se suman los espacios de socialización de las ciudades, por ejemplo, los clubes nocturnos destacados por la poesía.

En una acepción más integral, la prensa liberal y la implementación nacional de la instrucción pública laica, por parte del Ministerio de Educación son, sin duda, la matriz de las prácticas de representación y espacios de socialización que dan lugar al modernismo. Esta corriente, producida en el marco de los proyectos editoriales de las revistas, consolida su propio espacio de producción, mientras, paralelamente, otros campos sociales y de representaciones, como la ciencia, van tomando lugar en las universidades. En la lógica propuesta por Chartier estos campos específicos están conectados (son divisiones del mundo social) desde los cuales se producen representaciones y, a la vez, constituyen espacios sociales modificados por estas.

En este sentido, las representaciones modernistas deben leerse en su contexto, en su lugar social de enunciación, a saber: la revista literaria y el proceso más amplio de la prensa liberal en un ambiente de transformaciones culturales, como prácticas de representación (lugares sociales desde los que estas se producen) y viceversa (lenguajes que apuntan o intervienen desde la crítica y desde nuevos símbolos y propuestas de paisaje) en un cambio cultural, es decir, que dotan de un nuevo lenguaje sobre las prácticas.

Entre los antecedentes de investigación sobre la revista literaria ecuatoriana, tenemos *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: Ensayo preliminar y bibliografía* (1981), del profesor Handelsman, quien fue en busca de este material en la Colección Rolando, de la ciudad de Guayaquil. Su investigación se realizó entre junio y septiembre de 1979. Él ubica setenta revistas literarias en este material periodístico; hace un registro crítico y menciona los nombres de las revistas, clasificándolas por ciudades: Guayaquil, Quito, Cuenca y Loja. Asegura que se trata de la primera fase de un gran proyecto que convoca a los investigadores a continuar en esta labor. Handelsman muestra extrañeza ante la ausencia de debate y discusión en el Ecuador sobre un tema tan importante como el modernismo, y le surge la pregunta de “si la unanimidad de los juicios críticos en torno al modernismo ecuatoriano significa un entendimiento cabal y definitivo o más bien una especie de *falsificación* del verdadero fenómeno modernista” (1981, 13). Han transcurrido cuatro décadas desde este significativo estudio preliminar. Sin embargo, su aporte sigue teniendo vigencia para los estudiosos e investigadores de la revista literaria ecuatoriana de este período.²

En la investigación propuesta por Handelsman, el modernismo fue una corriente que intervino conscientemente en la autonomía del debate formal en el arte; *los valores*, calificados como eternos, eran concebidos como distintos a los del mundo de la mercancía, es decir, como un campo en el que se convocaba a una reflexión intelectual y a un ejercicio creativo con premisas distintas, acaso superiores, a las que dominaban el campo de la acumulación económica. En sus palabras: “La revista literaria facilitó la diseminación del modernismo por toda América y, aunque sus críticos hablaban de decadentismo y de las torres de marfil, había una conciencia de defender y de preservar los valores eternos que se perdían en los intereses mercantilistas del momento” (26). Este

² Esta investigación ha sido publicada en Ecuador por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, en 1981.

autor identifica la tensión entre el arte y el empresariado y, además, sugiere que fue una contienda a largo plazo:

Las revistas modernistas investigadas revelan que el modernismo ecuatoriano ha sido una época relativamente larga durante la cual los escritores de estilos diversos y hasta contradictorios han compartido una misma actitud y misión. Mientras rechazaban el utilitarismo y el mal gusto de la clase media, buscaban nuevos valores y derroteros y se convertían en adalides del arte y de la cultura. (36)

Más aún, Handelsman sugiere que esta participación latinoamericana en el debate estético y su demanda de autonomía, como campo y como lugar de creación intelectual frente a la razón mercantilista, se asocian a una propuesta de intervención hispanoamericana en el problema de la modernidad del continente, en un momento de debate en el ámbito mundial sobre la modernidad. Aclara: “El modernismo ecuatoriano tuvo conciencia de una estética nueva y moderna y, a la vez, comprendía la necesidad de conducir a su país hacia la modernidad hispanoamericana” (28).

En este sentido, podemos identificar la sensibilidad de Handelsman ante el hecho de que los latinoamericanos discutían sobre los posibles sentidos de la modernidad. En nuestro trabajo reconocemos las intervenciones que se libraron en las revistas modernistas en esta disputa por la modernidad y cómo se conceptualizó el problema del arte como campo específico y, a la vez, como matriz de un cambio cultural, en medio de una amplia contienda por la transformación social.

Reproducimos el listado de revistas que realizó Handelsman, en beneficio de los investigadores del modernismo:

Guayaquil:

América Modernista. Quincenal de artes y letras, 1896.

El Crepúsculo. Quincenal ilustrada de letras, artes, ciencias y variedades, 1898.

Guayaquil Artístico. Semanal ilustrada de letras, ciencias, artes y variedades, 1900.

El Fénix. Revista quincenal, 1900.

El Telégrafo Literario. Semanal, 1913.

Renacimiento. Mensual de literatura, 1916.

Patria. Quincenal ilustrada de actualidades, 1917.

España. Mensual de arte y letras hispanoamericanas, 1917.

Juventud Estudiosa. Mensual de arte, ciencias, literatura y actualidad, 1919.

Azul. Quincenario de la vida nacional, 1919.

Los Hermes, 1920.

Singulus. Mensual de letras y arte, 1921.

Proteo. Mensual de arte y letras, 1922.

Savia. Revista de información, arte y letras, 1925.

Voluntad, 1927.

Quito:

Revista de la Sociedad Fígaro, 1886.

Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria, 1902.

Albores Literarios. Mensual de ciencias, letras y variedades (Sociedad Científico-Literaria Cervantes), 1904.

Altos Relieves. Quincenario de literatura, 1906.

Vida Intelectual. Publicación eventual del Instituto Nacional Mejía, 1911.

Letras. Mensual, 1912.

Revista Nacional, 1913.

Prosa y Verso. Mensual, 1915.

Ensayos, 1917.

La Idea (órgano de la Sociedad Literaria César Borja), 1917.

La Revista, 1918.

Caricatura. Semanario humorístico de la vida nacional, 1918.

Incienso. Mensual de arte, 1922.

América. Mensual de literatura, arte, ciencias (publicación de la Sociedad Amigos de Montalvo), 1925.

Espirales. La revista moderna, 1927.

Cándido. Semanal ilustrada, 1929.

Cuenca:

La Unión Literaria. Mensual, 1893.

Lapislázuli. Mensual de letras y variedades, 1907.

Páginas Literarias, 1918.

Philelia: Revista Literaria. Mensual, 1922.

Austral, 1922.

América Latina, 1922.

Loja:

Álbum Literario, 1904.

Nuevos Perfiles, 1919.

Nos interesa señalar la postura del poeta ecuatoriano Mario Campaña, quien, en 1991, escribió el estudio introductorio del libro *Silva, Fierro, Borja y otros: Poesía modernista ecuatoriana*. En este análisis, Campaña manifiesta que los estudios literarios se han encargado de los cuatro poetas modernistas más conocidos: Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Humberto Fierro, dejando atrás a importantes autores, entre ellos, José Antonio Falconí Villagómez³ y Wenceslao Pareja. Estos dos nombres y muchos más se registran en nuestro estudio, es decir, aquellos poetas, críticos y ensayistas culturales e intelectuales que formaron el círculo modernista ecuatoriano. Observamos el trabajo de estos escritores desde sus lugares de producción y sus proyectos editoriales.

Campaña incorpora a su estudio el listado de revistas investigadas por Handelsman; nos parece un acierto apoyar la difusión de este material para promover la consulta de las revistas por parte de los investigadores del modernismo. Sin embargo, lo esencial del estudio de Campaña, y aquello que dará sustento a la formulación de su tesis central, se basa en una larga cita del crítico colombiano Hernando Valencia Goelkel, quien propone a los estudiosos identificar la intervención de los modernistas a partir de su poesía, pues —según la tesis de Valencia Goelkel— los artistas veían con cierto desdén el ensayo crítico. La paradoja que encierra la tesis del crítico colombiano sobre el modernismo es que, a pesar de este gesto que privilegiaba la creación sobre la producción crítica, no se puede entender la poesía sin la corriente intelectual en la que también los modernistas intervinieron. Valencia Goelkel afirma:

Es posible barruntar las grandes limitaciones del modernismo a partir de su contexto, es decir, del resto de la producción literaria en los años de su esplendor; pero también es posible atisbarlas intrínsecamente, en la ‘poética’ del movimiento. El caso es curioso y delicado, pues tiene que ver no tanto con la ideología como con la inteligencia. Hay una discrepancia escandalosa, incluso en el periodo de Darío, entre la lírica y la prosa; en Martí es desoladora, en Valencia es bochornosa. Esa carencia, por desgracia, no es casual; lo que Luis Cernuda denominaba “pensamiento poético” es algo que sencillamente, no existe en el modernismo. El argumento de que “eso no tiene nada que ver con la poesía” es engañoso; en todo caso, cuando aparecen los modernistas había pasado ya, hacía mucho tiempo, la edad de la inocencia. Este es el punto neurológico en torno a la riqueza y al desamparo que los modernistas nos legaron; expresado sumaria, y por tanto arbitraria e injustamente, consiste en el hecho *de que no fue la suya una poesía inteligente*. Sé que es grotesco negar la presencia de Cantos de Vida y Esperanza de un intelecto eminente y

³ José Antonio Falconí Villagómez (1894-1967): ecuatoriano, estudiante del Colegio Mejía de Quito, donde obtuvo premios por sus trabajos literarios. Poeta modernista, crítico literario, médico. Escribió en “Los jueves literarios” de *El Telégrafo*. Fundador de la revista *Renacimiento*. Autor de “El movimiento modernista de la poesía guayaquileña”, “Los precursores del modernismo en el Ecuador: César Borja y Francisco José Fálquez Ampuero” y de la obra *El jardín de Lutecia*. En 1958 publicó *Historia de un soneto*, junto a Abel Romeo Castillo, en defensa de Ernesto Noboa, sobre un conocido soneto del poeta ecuatoriano atribuido al poeta argentino Berisso.

privilegiado; en cada uno de los modernistas de primera línea existía en alto grado la inteligencia en general, y la inteligencia poética en particular. *Pero, aparentemente, para ellos se trataba de un atributo vergonzante*; perversamente se atribuían los estímulos más patéticos, obstinadamente se concentraban en un talante metódicamente irracional. De ahí la apoteosis de los sentimientos. *Eran inteligentes, a pesar suyo y desdeñaban la inteligencia; habrían preferido ser refinados, voluptuosos, sutiles, desdichados, cualquier cosa menos inteligentes*. Esa peculiar jerarquía estimativa se refleja, inexorablemente en su obra... La rica concreción, la eminente (pero no realizada) plenitud están ahí; mas a su lado están también -¿qué le vamos hacer?- la trivialidad, las ausencias, la oquedad. (Valencia Goelkel, H. citado en Campaña 1991, 29; el énfasis es nuestro)

El mismo crítico colombiano se retracta cuando, en su propia cita, dice: “Sé que es grotesco negar la presencia de *Cantos de vida y esperanza*, de un intelecto eminente y privilegiado” (29). En el paraguas de Valencia Goelkel, y aceptando la cita completa, Campaña asegura que lo que se dice en la cita: “corre también para el modernismo ecuatoriano” (29). La lectura de Campaña sobre la paradoja expresada en Valencia Goelkel reduce, en cierto modo, la propuesta del colombiano y, sobre todo, la contribución intelectual de los modernistas, al calificar su producción de una poesía no inteligente. En realidad, Valencia se refería a la jerarquía que atribuían los modernistas a la poesía, como construcción no solo simbólica, sino también sentimental, por encima de la crítica, cuyo lenguaje tiene un nivel más explícito y pone su énfasis en el razonamiento público, no en el pliegue de la sentimentalidad, pero de ninguna manera implica que la poesía modernista fuera *estúpida*, es decir, *carente de procesos intelectuales* de interpretación, crítica, formulación teórica, uso experimental de la razón y polémica. De hecho, el análisis de la revista literaria muestra cómo ambos ejercicios son fundamentales en el trabajo de los modernistas.

Si Campaña quiere demostrar la poca inteligencia presente en los poemas de los modernistas ecuatorianos, sería de rigor examinar su obra completa que, a nuestro entender, exige no solo descifrar los códigos y discursos de su poética, sino también analizar su obra ensayística. Esta no es exclusiva de los ecuatorianos, pues se produce en diálogo con una polémica latinoamericana.

En nuestro estudio observamos el valor que los modernistas dan a la producción crítica y si el trabajo simbólico y sentimental de la poesía era para ellos de valor superior, de ninguna manera puede decirse que fue una corriente contraria a la inteligencia. Acaso el reto que representa su crítica al esencialismo cultural y su rescate del trabajo sobre la forma sea opaco para quienes no indagan en las tradiciones críticas de la modernidad, entre cuyas tendencias principales se destaca precisamente el discurso sobre el lenguaje

de la corriente modernista en literatura, tal como lo ha subrayado —entre otros autores— Walter Benjamin con base en la obra de Charles Baudelaire. En este caso, podemos sentar en fuentes impresas (las revistas literarias) una reconstrucción de la inteligencia presente en el ensayo, la narrativa y la poesía, géneros que se conectan en la obra de los modernistas ecuatorianos y latinoamericanos con los que tienen intercambio.

Carlos Aulestia —en su tesis doctoral: *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética*— sostiene que: “El modernismo en Ecuador fue una tendencia tardía” (2018, 65). En su periodización, el modernismo ecuatoriano había surgido como tendencia entre 1895 y 1930, a diferencia de la datación del continente americano, que establece su existencia a partir de 1875 y su duración dominante hasta 1910. La interrogante planteada por Aulestia es relevante, pues nos exige indagar en las incursiones más tempranas que se dieron entre los intelectuales ecuatorianos en el discurso sobre la forma literaria, la estética y la producción simbólica, que involucra el concepto de modernismo.

Esta indagación debería contestar al debate que existe detrás de la pregunta de la periodización, pues está en discusión entre los estudiosos definir si el giro teórico y creativo del modernismo fue importado de las sociedades metropolitanas; y en este último caso, si no tiene una matriz propia en el Ecuador, sino que *llega en barco* y es adaptado como estilo o giro estético, sin una raíz profunda que muestre un origen latinoamericano; todo esto inmerso en el debate sobre la construcción del arte moderno, en medio de una época en la que, hay que recalcar, se experimentaba en América Latina una álgida disputa por el proyecto republicano, que incluía guerras, prensa, modelos estatales y movilizaciones sociales que activaban las corrientes políticas e intelectuales del continente.

La prensa del radicalismo fue proscrita durante la última etapa del Gobierno de Gabriel García Moreno y desde el ciclo progresista iniciado con José María Plácido Caamaño hasta la apertura propuesta en 1894 por Antonio Flores Jijón. Aun entonces el clero intentó censurar la producción de esta gran corriente intelectual del radicalismo, al que estuvo asociado el giro modernista en el pensamiento estético y literario. Pese a ello, la producción intelectual, política y estética del radicalismo y del modernismo continuó vigente y productiva, por lo cual se entiende que a partir de 1895 los modernistas encontraron un lugar de expresión y las condiciones para su producción, en el marco de una política de libertad de prensa establecida por la Revolución liberal.

Si se trata de reconocer una corriente de pensamiento anterior, una raíz que siente las condiciones de la crítica y la innovación estética del modernismo, debemos considerar la presencia de Montalvo en la literatura ecuatoriana y su intervención dentro de la corriente mundial de la revolución cultural en la que se inscribe el modernismo. De hecho, la recepción de la obra de Montalvo, como intelectual destacado e innovador dentro de la corriente del modernismo, sería ya un elemento para cuestionar tal teoría del modernismo tardío *llegado en barco* al Ecuador.

Montalvo es recuperado por los modernistas por sus tres combates en tiempos de censura del republicanismo democrático, por parte de la ortodoxia ultramontana (conservadora y clerical); estas tres batallas (apuestas) las acoge el modernismo como su propio credo.

La primera tiene que ver con la lucha de Montalvo contra la esencialización de lo bello, que es una convención que pretende ser eterna; por lo tanto, le corresponde al espíritu libre e ilustrado asumir esa crítica a la naturalización de lo bello; “desnudar su carácter contingente”, dirían los modernistas. En Montalvo esta crítica a la esencialización de lo bello establece el camino para pensar que el lenguaje del arte puede ser asumido de forma activa.

De lo anterior proviene una segunda enseñanza de Montalvo, como lo demostró para perplejidad del mundo hispanoparlante: la lengua española está viva y podía ser asumida de forma creativa desde su propia fuente. Montalvo, no en vano y con ironía, llamó a su texto *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895); con ello incursionaba en la renovación del lenguaje español desde América, tal como se empeñaron en hacer los modernistas, siguiendo la ruta de este republicano de mediados del siglo XIX.

La tercera batalla se asocia con el trabajo de Montalvo en la crítica y la polémica al autoritarismo y su defensa de la libertad de prensa, lema recuperado por el liberalismo radical de finales del siglo XIX y que abonó al auge de la prensa liberal y de las revistas literarias a inicios del siglo XX. Montalvo era un referente respecto de una variedad de temas importantes para el modernismo, de los cuales añadimos uno a lo ya citado: la relación establecida por Montalvo entre la educación y la formación de ciudadanías; esta lectura de los democráticos apostaba por la universalización de la letra y la defensa de la ciudadanía de los humanos, incluidas las mujeres y los indios. Este propósito fue acogido por el Partido Liberal radical con una serie de reacciones de parte del conservadurismo frente a los segundos, principalmente.

Enrique Ojeda, estudioso del modernismo, en su ensayo “Montalvo y el modernismo hispanoamericano”, propone considerar a Montalvo, junto con José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, como iniciador del modernismo. Su propuesta está sustentada en la lectura de la poética de Montalvo y de la opinión de reconocidos críticos y poetas modernistas:

Montalvo, sin ser contemporáneo de Martí y de Gutiérrez Nájera, escribió contemporáneamente con ellos [...] Fue el primero y más brillante renovador de la prosa, a la que aureoló de reverberaciones líricas...

Creyó en las palabras y se esforzó por devolverles sus misteriosos relumbres perdidos desde el Siglo de Oro. Porque ¿no fue el Modernismo precisamente eso: rescate y consagración del lenguaje artístico? (91)

Ojeda propone leer la obra de Montalvo como el trabajo de un intelectual modernista, donde los valores —como la libertad, el idealismo, el conocimiento del mundo clásico, el trabajo en el lenguaje y la crítica a las convenciones de la estética— están presentes. Para ello, toma como referencia y cita lo expresado por Juan Ramón Jiménez, quien había definido el modernismo como “un movimiento de libertad y entusiasmo por la belleza”. Incorpora el criterio de Jorge Luis Borges, para quien esta corriente fue “esa gran libertad que renovó las muchas literaturas, cuyo instrumento es el castellano” (91). Ojeda hace un análisis del estilo en las obras de Montalvo: sobre la palabra-concepto *libertad*, dice que cualquier estudio, aunque sea superficial, sobre el estilo de Montalvo, mostrará la voluntad soberana con la que construyó una forma personal y única de expresarse (91).

Además, en la obra de Montalvo se puede reconocer su inmenso conocimiento del mundo clásico; así lo saben sus lectores y así lo han reconocido Darío, Martí, Juan Valera, Rodó, entre muchos otros. Fue afamado por sus estudios de alto nivel sobre filosofía, política, mundos orientales y clásicos, lenguas... Estos referentes están presentes en sus ensayos, difundidos a lo largo de América e, incluso, de Europa. Entre sus lectores atentos se encontraban José Martí, Rubén Darío, Eloy Alfaro, Emilio Gallegos del Campo⁴... Existe la posibilidad de que Darío aprendiera de Montalvo mucho de la literatura clásica, al igual que la historia del helenismo, aspectos presentes en sus poemas. Según Ojeda, los

⁴ Emilio Gallegos del Campo (1875-1914): ecuatoriano, formó parte del círculo literario de Guayaquil. En 1895 se afilió al Partido Liberal, liderado por Alfaro. Su obra comprende *En espera* (1898), *Crimen social* (1905), *Honra al obrero* (1911), *El parpadeo*, *Algo de literatura* (1914).

audaces, aunque poco conocidos cuentos del nicaragüense, muestran también la influencia de Edgar Poe. Hay que señalar que Montalvo es uno de los iniciadores del trabajo sobre la forma; su lenguaje se libera para poder expresar su modernidad política.

Ojeda también nos recuerda que, al igual que Martí, Montalvo dedicó su vida al servicio de su país y de la humanidad. Montalvo dijo: “Llamar Patria al país en que vivimos solamente, es mezquindad; amigo mío; el mundo entero es la patria del género humano, y a todos nos aprovecha el universo” (Montalvo citado en Ojeda, 94).

Respecto de la vigilancia estética, este autor dice que Montalvo crea arte con la palabra. En este sentido, recoge la tesis de José Olivio Jiménez: “Los modernistas expresan sus vivencias con un rigor artístico extremo y un lenguaje depurado. Esta voluntad de crear arte por la palabra es lo que identifica a los modernistas de América y define la época: alto lirismo y rica novedad expresiva tanto en la prosa como en el verso” (95). Finalmente, según Ojeda, en Montalvo se observa una ruptura de los géneros para hacer de la prosa un discurso poético transgresor. Esto condice con la tesis planteada por Fernando Balseca, respecto de la subjetividad y hasta sentimentalidad en la óptica de la crónica de M. Á. Silva⁵. Para Ojeda este giro está presente en Montalvo. En nuestro estudio observamos el rescate de las huellas de Montalvo desde la primera revista investigada (*El Iris*) y hemos intentado transmitir las imágenes de entusiasmo con las que estas revistas publicaron sus palabras, reconociéndolo como su maestro en el trabajo literario.

La obra de Montalvo habla de una creación original, fruto de un proceso intelectual y creativo, arraigado en la prensa y la intelectualidad ecuatoriana, pero también nos remite a un erudito que participa en una polémica cultural y política en la segunda parte del siglo XIX, en el proceso nacional y continental. Para evaluar las condiciones de producción de este origen del modernismo ecuatoriano en Montalvo, ya propuesto por Ojeda, y ratificado por la referencia que sobre él hace la intelectualidad hispanoparlante referida en esta tesis, hace falta un factor complementario: entender que la prensa liberal, en la que se publicó la obra de Montalvo, fue proscrita durante dos ciclos políticos extensos y que su obra debió ver la luz en la prensa europea y centroamericana, con

⁵ Medardo Ángel Silva (1898-1919): ecuatoriano, poeta y crítico modernista, autor del poemario *El árbol del bien y del mal*, publicado por primera vez en 1918, y de la novela *María Jesús*. Sus poemas y crónicas fueron publicados en las revistas literarias.

auspicio de las redes del Partido Liberal Radical Ecuatoriano y del mismo Alfaro, entre sus mecenas.

Investigaciones como las de Handelsman, Robles, Balseca y Valencia Sala, ya han contestado con documentación histórica, esto es, con un argumento complementario, a la pregunta sobre los inicios del modernismo en el Ecuador, al reconstruir el modo en que los poetas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX hicieron su propia creación a partir del paradigma modernista.

El profesor Handelsman, en correspondencia personal (junio del 2021), aporta un comentario relevante que se conecta con nuestro argumento de que Montalvo debe ser tomado en cuenta como una figura literaria en el debate sobre los orígenes del modernismo latinoamericano. Handelsman recoge nuestra tesis (que, de hecho, proviene del profesor Ojeda) respecto de que el modernismo encuentra en Montalvo un fundador, pero nos interroga acerca de si Montalvo es fundador o precursor del modernismo y si es un romántico liberal o un primer modernista. Para referirse a Montalvo como un romántico liberal, Handelsman plantea que el escritor ecuatoriano hace una lectura sobre el legado hispánico del Siglo de Oro español como un lugar en sí mismo de vitalidad literaria y cultural que hay que reactivar. En cambio, los modernistas marcan, según Handelsman, una distancia con este legado del Siglo de Oro, realizando una innovación formal profunda.

Podemos afirmar que tanto Montalvo como los literatos del modernismo regresan a las fuentes clásicas del español. Una parte de nuestra tesis muestra cómo el modernismo en lengua española se aleja, hasta cierto punto, de la experimentación formal que se había hecho en el modernismo en lengua francesa e inglesa, pues tanto los modernistas como Montalvo estaban fascinados con la idea de retomar la lengua española y hacer una innovación desde adentro. No compartimos la idea de que el retorno de Montalvo a la lengua española y su impresionante renovación, transformación y contribución de América Latina a la modernidad en lengua española sean un gesto de nostalgia; tampoco es una búsqueda de la costumbre ni una valoración de la raíz; es una incursión transformadora en el lenguaje de los españoles y los americanos.

Queremos resaltar la relevancia de interrogarnos en este sentido, junto con Handelsman, respecto de si Montalvo es un romántico liberal o un fundador del modernismo; esta es una pregunta clave. Nuestra aproximación, más que una respuesta (que sigue vigente, pues queda mucho por investigar), es que existe una actitud común entre Montalvo y el modernismo; es necesaria una reivindicación de la obra de Montalvo,

como un modernista que ha sido leído por Ojeda, pero también es relevante mostrar que está en los mismos modernistas trabajar, dentro del propio lenguaje, en su renovación, en su transformación, en el derecho de los americanos a un ejercicio formal y de contenido sobre la lengua española, un modo de relacionarse que no es la *herencia*, sino la construcción activa de la modernidad. Todo esto lo comparten Montalvo y los modernistas. Creemos que en este debate, que nos recuerda Handelsman, hay algunos elementos en nuestra tesis para tomar en cuenta este vínculo entre el modernismo y Montalvo. Los modernistas se sienten identificados con el romanticismo liberal, pero, a la vez, se diferencian de él, tal como hemos señalado.

Siguiendo con la tesis de Aulestia, sobre la muerte del poeta Silva, él dice: “Medardo Ángel Silva ve en la poesía una manera de compensar, superar, conjurar su condición de mulato pobre. Sus escenarios poéticos de fabulosos castillos y princesas, siempre perfectas y de ebúrnea piel, estaban destinados a contrarrestar simbólicamente sus reales condiciones de pobreza y limitaciones de todo tipo” (139).

En este sentido, es fundamental rever la postura de Aulestia, a partir de la lectura de cómo la literatura modernista de Silva discute las tensiones propias, por lo cual habría sido deseable la incorporación de las crónicas de Silva. Buscar en ellas al poeta crítico de su sociedad habría permitido tomar cierta distancia con el estereotipo del Silva *arribista*, que quería ser parte de la oligarquía, para encontrar al poeta que se movía entre una industria y una corriente cultural contestataria: la de la prensa que puso en debate la modernidad, en medio de una gran transformación social que incluía la construcción de una esfera pública amplia para diversas clases sociales y que se proponía como una cultura democrática e ilustrada.

En nuestra percepción, su muerte no fue una decisión consciente y premeditada; más bien se trató de un intento fallido de representación de una obra teatral que se podría llamar “juego de muerte”, es decir, morir como se muere en el poema. Había escrito pocas horas antes su poema “El alma en los labios” y quería teatralizarlo; desgraciadamente, sucedió el accidente. Creemos que Silva tenía muchos motivos para seguir con su vida; sus proyectos no estaban determinados por un afán de ascenso social dentro de una rígida estética excluyente. Recordemos que el mundo de la “argolla” había sido simbólica y políticamente derrotado por la revolución radical.

Fernando Balseca, profesor e investigador del modernismo, en especial de la figura y obra del poeta porteño Silva, en *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*,⁶ afirma:

Emprender el estudio de la obra literaria de Silva es decisivo no solo porque existen pocas investigaciones en el medio local y latinoamericano, sino, sobre todo, porque el modernismo ecuatoriano es una expresión literaria que ha gravitado en la cultura nacional, fundamentalmente en los modos en que se han definido los cánones poéticos que se sucedieron en el tiempo. Para muchas generaciones posteriores, la poesía *tenía* que ser como había sido la modernista. Esta lírica ha sido considerada, por lectores de variada índole a lo largo de los años, *la poesía* por excelencia. (26)

La propuesta de Balseca sobre el doble trabajo de Silva es fundamental para entender las distintas rutas del trabajo intelectual y de la producción cultural, en las que intervienen los poetas y críticos ecuatorianos que nos ocupan en estas décadas de transformación cultural. En su concepto, Silva parece ensayar como modernista, en su poesía, sobre formatos propuestos por la poesía en lengua francesa. Parecería, por tanto, no incursionar en la transformación formal en una ruta propia; sin embargo, la clave de una interioridad subjetiva está, en el concepto de Balseca, en una voz y una óptica presentes en sus crónicas que marcan, de esta manera, un lenguaje y una perspectiva nueva en el campo de la escritura moderna de la época.

Según Balseca, lo que ofrece la obra de Silva no es solo una crítica de la realidad que combate el radicalismo y el modernismo, sino también la construcción de una subjetividad y un lenguaje personal e íntimo, desde el cual se construye una narrativa diferente. El poeta apunta a las contradicciones de una ciudad doliente, pero lo hace desde una voz propia. Aunque para Balseca esta producción puede entenderse desde la óptica del concepto de literatura de bazar, planteado por Saúl Yurkievich, nuestra propuesta es que los hallazgos de Balseca y los de nuestro trabajo se contradicen con la tesis del crítico argentino, ya que Silva y los modernistas, con los que está en diálogo y posee objetivos comunes, se distancian de la idea de la cultura moderna, como una cultura global a la que acceden mediante el mercado y los fragmentos que ofrece el bazar. Al contrario, los modernistas reconocen la gran transformación que trajo consigo el mercado mundial y se

⁶ La primera edición de *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad* fue de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y Santillana, en el 2009. La segunda edición vio la luz en 2019, como parte del homenaje que en el Ecuador se hizo para conmemorar la muerte de Silva.

sienten fascinados ante su poder disolvente de las costumbres arraigadas y ante la llegada de fragmentos de culturas y objetos que evocan la transformación y las contradicciones de lo humano, pero no juegan a pegar estos fragmentos en sus obras, sino a construir precisamente esa voz que conjuga tres esfuerzos: la crítica, la creación de un mundo simbólico alternativo y, tal como sostiene el mismo Balseca, la voz subjetiva que ofrece una hipótesis de cómo actúan los fragmentos desde la intimidad.

En realidad, el modernismo en el Ecuador dialogó en forma actualizada y crítica con el de otras latitudes. Es más, fue contemporáneo de las vanguardias, por ejemplo, mediante publicaciones de revistas como *Letras*, donde vieron la luz ensayos sobre la vanguardia. Los poetas modernistas ecuatorianos no fueron solo consumidores de modernismo, sino productores de estética y lectores críticos de la estética de otras latitudes. Se encontraron inmersos en un proyecto continental intelectual, en el que un debate de ideas definió el modernismo en el ámbito internacional. Observamos también cómo la identidad de los poetas era construida en clave, como una teoría moderna del lenguaje. Consideramos que las revistas literarias modernistas contienen una propuesta teórica sobre el lenguaje y la modernidad. Son materiales fundamentales para analizar la formación de los círculos artísticos e intelectuales.

La evidencia empírica de esta tesis está constituida por un *corpus* bibliográfico de fuentes impresas, entre las cuales se encuentran la obra literaria modernista, los ensayos, artículos y comentarios publicados en revistas y libros de la época. La información impresa que recolectamos se localiza en archivos y bibliotecas, tales como la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, la del Banco Central del Ecuador, la de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la de la Universidad Central del Ecuador, la de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, la de la Universidad Andina Simón Bolívar y la del Colegio Nacional Mejía. Nos referimos a revistas tales como *El Iris* (Quito, 1861), *La Unión Literaria* (Cuenca, 1893), la *Revista de Quito* (Quito, 1898), *Guayaquil Artístico* (Guayaquil, 1900), *Altos Relieves* (Quito, 1906), *Letras* (Quito, 1912), *El Telégrafo Literario* (Guayaquil, 1913), *Renacimiento* (Guayaquil, 1916), *La Ilustración* (Guayaquil, 1917).

En estos proyectos editoriales —portadores de discursos sobre el arte como campo de conocimiento, obra literaria, narrativa, crítica y noticia cultural— observamos cómo definen los editores su intervención en la construcción de la esfera cultural y de los lectores y cómo se proponen formar artistas y lectores. Nos interrogamos sobre cuál es el discurso de las revistas y sus escritores sobre la modernidad en el marco de la transición

desde la Revolución liberal triunfante. Hablamos de un Estado que promueve la educación laica, el discurso de ciudadanía y la expansión del mercado mundial. Leemos distintos tipos de textos en conexión, a saber: páginas editoriales, secciones dedicadas a la poesía, novelas por entrega, microcuentos, sección de noticias, ensayo cultural, entre otros elementos que contiene la revista, para reconstruir los discursos críticos de los artistas e intelectuales del modernismo ecuatoriano frente a su propia experiencia y visión crítica de la modernidad. Hemos reconstruido distintos momentos y revistas que expresan el debate intelectual para resaltar los problemas que ocupan a estos autores y abordar sus contenidos. Resaltamos la relevancia del problema nacional, la pregunta sobre una ciudadanía laica y crítica, el problema de la dominación cultural conservadora y el clericalismo.

Presentamos una lectura que coloca la obra literaria modernista en el contexto intelectual de las revistas literarias. Advertimos la creación de las revistas, su concepción, su estructura y sus secciones como escenarios especializados en diálogo con otras secciones. El arte moderno en su proceso de autonomía, según observaremos en las revistas literarias, alimenta un espíritu de innovación que está en diálogo con el pensamiento crítico y político, y la renovación cultural. Los modernismos latinoamericanos y ecuatorianos, según la propuesta que apreciamos en sus revistas, plantean una innovación del lenguaje situado en el mismo legado lingüístico; la lengua está viva y conectada con las transformaciones políticas de las repúblicas latinoamericanas en su tiempo.

Los modernismos son heterogéneos en tanto provienen del trabajo creativo de autores, proyectos colectivos, contextos regionales y nacionales; por ello, constituyen un trabajo creativo irrepetible. Hemos subrayado ciertos momentos relativos a las épocas, por ejemplo, un período más cercano al Romanticismo, otro en debate con el arielismo, otro más cercano a la corriente francesa del modernismo; también nos referimos a la exploración del modernismo en lengua latinoamericana e, incluso, a los orígenes de las vanguardias. Sostenemos, sin embargo, que existen elementos comunes en este movimiento multisituado y de distintas décadas, como la renovación formal, la crítica del esencialismo cultural, la exploración sobre la modernidad del mundo comercial y la renovación del discurso de la emancipación en el trabajo artístico y en la crítica de arte, así como la construcción de una nueva emotividad para los modernos.

Introducimos la tesis con una reflexión teórica sobre qué son las revistas literarias de la moderna prensa y qué interrogantes podemos formular ante este objeto cultural y

artístico que podría rebatir su caracterización canónica. En el acápite teórico inicial, rescatamos los conceptos de modernismo como arte crítico en la modernidad latinoamericana. Los siguientes capítulos de la tesis contienen una periodización que se fundamenta en las mismas revistas publicadas y en cómo reflexionaron sobre su coyuntura y aporte específico a la batalla cultural. Se trata de una propuesta de periodización, centrada en el proceso intelectual que se observa en las revistas literarias, que las coloca en la coyuntura que definieron en sus propios términos, y ante la que irrumpieron con su propio diseño de discurso y visiones de innovación cultural, dentro de una esfera más grande de disputa político-cultural.

Empezamos con un período previo a la Revolución liberal, para marcar el contraste que imprime la revolución y el programa de la imprenta liberal en el marco de la secularización. Las revistas se destacan en distintas ciudades por su intervención desde el arte en esta polémica. Los capítulos y las revistas, como proyectos editoriales, transitan de un período fundacional hasta uno de crisis mundial, dejando sentadas sus lecturas y maduración del diálogo intelectual y artístico en el país y el continente. Nuestras conclusiones profundizan el significado de los hallazgos: el sentido del discurso de autonomía de la forma, la relación entre estética y política, la construcción crítica del arte modernista ecuatoriano y el trabajo poético integral de algunos autores calificados como maestros por sus críticos contemporáneos.

No consideramos las revistas como portadoras neutras de información, no soslayamos el análisis de la elaboración artística. El arte o el trabajo sobre la forma son elementos centrales de nuestro análisis. En realidad, observamos cómo los intelectuales y los artistas involucrados en los distintos proyectos editoriales, a lo largo de los veinte primeros años del siglo XX, sientan sus posiciones sobre la autonomía del arte frente a la propaganda partidista, a la vez que observan la contribución de las revistas de arte a la formación de la libertad de conciencia promovida por el laicismo. Las revistas contienen debates sobre las escuelas de pensamiento en Latinoamérica y Europa, que enfocan el arte moderno en medio de sociedades que atraviesan sus propios conflictos relacionados con la industrialización, el imperialismo, la persistencia de formas de dominación colonial, la guerra, entre otros. En estas revistas advertimos los proyectos culturales que se discuten en distintos núcleos de la producción intelectual y artística.

Identificamos un debate que se desarrolla a lo largo de varias revistas entre los intelectuales del liberalismo que plantean alternativas para la formación cultural en el Ecuador; un debate entre modernistas y arielistas, que muestra su cercanía y también sus

diferencias y distancias. Las revistas encierran discusiones sobre la escuela modernista cosmopolita y también proponen un modernismo castizo, latinoamericano. Además, abarcan distintos momentos de elaboración de una mirada crítica y sensible ante el entorno y el discurso que justifica lo inaceptable; ante ello, proponen una definición del arte como discurso crítico en la modernidad.

En esta tesis proponemos una reevaluación del significado del modernismo literario ecuatoriano, a partir de preguntas formuladas en un diálogo interdisciplinario entre autores que han planteado el modernismo como un movimiento que propuso una mirada crítica y una formación sentimental, interviniendo en la disputa por la modernidad.

En un influyente ensayo en el campo de la sociología de la cultura, Agustín Cueva (1993) sostuvo una tesis, según la cual la literatura modernista ecuatoriana no expresaba una intervención propia en la modernidad, sino que era una literatura importada en una sociedad determinada desde afuera por medio del mercado mundial. Cueva conjugaba en esta tesis dos corrientes de pensamiento: la teoría de la dependencia y el discurso estético del posmodernismo. La teoría de la dependencia fue crítica con el discurso de la modernidad y analizó cómo América Latina se constituyó en una periferia (funcional) en el mercado mundial; por tanto, en su centro no podía encontrarse una agencia histórica que no fuera el conflicto. Así, para Cueva, el liberalismo ecuatoriano era una entrada al mercado mundial y solo su quiebre —el conflicto de clases expresado en 1922— marcó el inicio de un sujeto histórico no funcional.

El discurso democrático de la modernidad fue visto con claro escepticismo y la cultura asociada a esta visión sufrió también cierta pérdida de interés en autores que buscaron la autenticidad de lo latinoamericano en un retorno a la voz nativa y a la tierra, tomando distancia, por un lado, del cosmopolitismo y, por el otro, de lo que se vio como la perspectiva teleológica y racionalista de la democracia moderna (las literaturas de emancipación y vanguardia están claramente en este grupo).

La idea de que lo propio es lo otro contribuye a un discurso negativo sobre el modernismo ecuatoriano, considerado extranjerizante tanto por la escuela conservadora del hispanismo como por la escuela de la crítica marxista de finales del siglo XX. Esta mirada del crítico ecuatoriano tuvo antecedentes importantes en los contemporáneos del modernismo, entre los cuales se destaca el discurso hispanista de Juan Valera, el

argumento que calificó al modernismo como artificioso e inútil para la causa liberal de figuras como Manuel J. Calle; incluso pervive esta perspectiva en autores contemporáneos, como Yurkievich (1976, 1996), quien ha descrito el modernismo como una estética compradora de modernidad, usando el concepto de *estética de bazar*.

Con referencia a este punto, Yurkievich propone que la estética de bazar es una contribución al cosmopolitismo, frente a lo cual nuestro trabajo responde que, efectivamente, el mercado mundial y la llegada de fragmentos de culturas del diverso entorno global fascinan a los modernistas y son objeto de su referencia constante. Al mismo tiempo, proponemos que el modernismo no es coleccionista, no se queda en la integración de estos fragmentos, como alternativa a la prédica conservadora, no es importador de religiones foráneas, algo de lo que se los acusa, sino que más bien se distancia de esos fragmentos de las culturas, civilizaciones y antiguas creencias que les entrega el mercado. La obra de Humberto Fierro⁷ se destaca en este análisis, puesto que expresa con claridad la imposibilidad de reconstruir la ruina de las antiguas religiones. Así mismo, vemos en varios autores su fascinación y posterior distanciamiento del *bazar*. La declaración del trabajo poético como distinto al coleccionismo resalta en varias obras.

A diferencia de la anterior clave de lectura del modernismo, en esta tesis reconstruimos algunos debates sobre la relación entre arte y modernidad, que alientan la perspectiva de que la batalla formal librada por el arte nuevo sentó condiciones y puso en escena dispositivos para la crítica y la transformación, que intervinieron en su propio modo en la disputa por la modernidad. Estos debates teóricos, provenientes de la crítica literaria y la teoría crítica, dialogan bien con una renovación de los estudios en historia latinoamericana, dentro de los cuales se revalúa el peso que tuvo el conflicto social y la polémica cultural en la formación de las repúblicas, naciones y estados latinoamericanos, más allá de sus determinaciones económicas.

En primer lugar, contamos con una historiografía que, sin descartar el argumento de la dependencia del mercado mundial, reconoce el significado de los conflictos entre las tendencias políticas que involucraron a la sociedad en el camino de formación de las repúblicas y los Estados. En el caso ecuatoriano, en el período 1895-1920 es inevitable abordar la Revolución liberal, sin desconocer la existencia de una disputa política y

⁷ Humberto Fierro (1890-1929): ecuatoriano, poeta modernista, artista, músico. Sus poemas fueron publicados en revistas y periódicos. Fue fundador y director de la revista *Frivolidades* (Quito, 1919). Sus poemarios fueron *El laúd en el valle* (1919) y *Velada palatina* (1949). Los poemas fueron publicados en revistas nacionales e internacionales.

cultural entre liberales y conservadores e, incluso, en el interior de cada una de estas tendencias; esta tensión atravesaba toda la sociedad y era intervenida por distintos actores, entre los más expresivos, sus intelectuales (Coronel y Prieto 2010).

Sin duda, la noción de modernidad por la que luchaban radicales y clericales era muy distinta y determinó distintos tipos de redes y alianzas de fuerza. En este campo académico existe una literatura reciente, en la que se destacan estudios sobre educación liberal, que subrayan el carácter claramente transformador que contenía el proyecto del laicismo y la instrucción pública, impulsando la libertad de conciencia, la formación de subjetividades y ciudadanías.⁸

Sin entrar en las tensiones del ámbito educativo, nuestro trabajo observa cómo en el campo de la prensa liberal se destaca la revista literaria, como un espacio en el que se configura un discurso crítico y una propuesta de renovación cultural, que se plantea en combate y atenta a las coyunturas y conflictos de su tiempo. A la par, se concentra en el lenguaje, la representación y la formación de una nueva escala del mundo emotivo para la modernidad.

Algunos autores han abordado las revistas literarias como material para la historia intelectual en un sentido que nos parece interesante, pero insuficiente. Así, el historiador Aimer Granados (2012) enfatiza la información que puede registrarse en las revistas, tratándolas como documentos históricos, portadores de registros sobre grupos, ideas, posiciones frente al Estado, la ciencia, etc. En nuestra investigación tomamos en cuenta lo que Granados sugiere, que puede encontrarse en las revistas, pero también entendemos desde el análisis social que las revistas nos aproximan a las redes intelectuales y políticas que conectan las revistas de distintas latitudes. Las mismas revistas tienen secciones enteras dedicadas a noticias de canjes y esfuerzos de valoración de estudiosos afines, que se comprometen a leer a los intelectuales de otros países. Contienen noticias culturales que parecerían marginales a las revistas, pero que constituyen uno de los grandes esfuerzos de los intelectuales por ir configurando redes, instituciones, públicos y mercados. Este esfuerzo apunta a incidir con ideas y con el poder de los proyectos editoriales en la opinión pública, en el discurso cultural que transforma y lee las transformaciones en el continente. El Ecuador se encuentra en el auge del modernismo, en un proceso de transformación, precisamente identificado y promovido por las revistas.

⁸ Destacamos los trabajos de Ana María Göetschel (2010), Sonia Fernández Rueda (2018) y Rosemarie Terán (2015).

Estas, al mismo tiempo, se conectan con sus pares en distintos países, armando las mencionadas redes de pensamiento e influencia.

La historiadora mexicana Alexandra Pita (2016) propone un análisis de redes intelectuales en torno a las revistas literarias y ofrece una aproximación metodológica relevante para nuestro estudio. Observa cómo se constituyen las redes intelectuales que alcanzan a crear un paradigma cultural. Las revistas, en su concepto, son “lugares de práctica y de soporte de redes intelectuales” (Pita 2016, 6). Siguiendo a Bourdieu, Pita plantea que las revistas son espacios de práctica cultural que producen redes, interacción entre lectores, canjes, respaldo entre proyectos editoriales y otras instituciones formadas por los modernistas; son espacios que van creando una red. Así lo hemos identificado en las revistas del modernismo, como observamos en el caso de *Letras* y en la promoción y noticias de distintos proyectos editoriales y canjes, que avanzan hasta la composición de una red cosmopolita y luego, de una red ibero-latinoamericana del modernismo. Rescatar la integración de los ecuatorianos —como pares, lectores y creadores en las redes latinoamericanas y cosmopolitas— es, sin duda, una tarea que exige un esfuerzo colectivo.

La propuesta de esta historia intelectual es un aporte a la necesaria identificación del fenómeno social que representa el movimiento modernista; entiende la dinámica de las redes y la circulación de ideas, lo cual supera una visión demasiado concentrada en los mismos textos. Este es un aporte que, sin duda, debe interesar a todos los países. Sin embargo, esta aproximación descuida dos niveles relevantes del análisis, que tienen que ver con el problema de la forma, asunto central en el trabajo del arte y de la crítica de arte. Nos referimos a dos planos complementarios que, a nuestro entender, orientan el trabajo de la tesis.

El primero, pensar las revistas literarias como proyectos editoriales que tienen su propio lugar en la industria de la imprenta moderna y que forman parte de un circuito de publicaciones que se suman, enriqueciendo ciertos campos discursivos y, en algunos casos, dialogando entre sí. Las revistas constituyen un género editorial del mundo de la imprenta moderna que intenta construir campos discursivos (en este caso el literario); se proponen formar públicos e intervienen en el análisis del contexto, contribuyendo así a la opinión pública sobre determinadas coyunturas.

El segundo gira en torno a la forma artística. Interesa en este trabajo reconocer la construcción artística e intelectual en el campo del lenguaje. El lenguaje no es el vehículo de las ideas, sino que se produce un trabajo sobre la forma, que se puede observar en la

poética. Así mismo, se debate sobre este problema de la forma y sobre el sentido de las innovaciones del lenguaje en los textos críticos.

La narrativa también se plantea una innovación en la prosa, en los proyectos narrativos, y pone en juego o activa una educación de la mirada, de los sentidos y de la emotividad. Esta propuesta está poblada de advertencias para quienes consideran que su producto es una realidad natural, una segunda naturaleza. Para ello, citamos a los mismos modernistas, que advierten que su trabajo sobre la forma es una invitación a un escenario alegórico. Este es el trabajo que Benjamin señaló como la operación alegórica del arte moderno ya identificable en el barroco (1989). Así como en el barroco se formaba la subjetividad reclamando en ese espacio una distancia interior, en el arte modernista se activa la mirada desde la subjetividad de una naturaleza distinta y disruptiva frente al orden de los objetos y sentidos impuestos por el progreso. Así, el modernismo no ofrece tanto *contenidos* cuanto *modos* de construir secularmente con el lenguaje en un contexto derruido: el de la modernidad.

Los dos niveles están ciertamente conectados; las revistas literarias, en cuanto género discursivo de “la época de la reproducción mecánica” (Benjamin 1989), se corresponden en el Ecuador como en la Europa industrial con un fenómeno político mundial: la industria de la prensa. La prensa o reproducción mecánica cambia el sentido del arte; el aura del artista se pierde, se desacraliza, dejando atrás el carácter sagrado, mágico o extraordinario del artista, pues el arte entra en la esfera de la política. Nada más cercano al proceso ecuatoriano que el momento en el que la prensa se distingue por su adscripción a las tendencias partidistas y a una lucha por formar identidades en medio de una innovación fundamental: la disputa pública por las identidades, que se da a través de la prensa.

La periodización propuesta por esta tesis, de hecho, destaca la diferencia entre las revistas de arte del período previo a la Revolución liberal, donde existe aún un afán patrimonialista, al invocar a los grandes autores ecuatorianos, así como un período de ampliación de la imprenta y de competencia pública impresa. En este segundo momento, la revista literaria es un campo de combate que incluye la creación de la autoría de los artistas, pero también un desplazamiento del artista al mundo de la ciudad, de las multitudes, de la periferia, una identificación del artista con el hombre común.

La propuesta metodológica de Beatriz Sarlo (2000) es, en este sentido, relevante para un proyecto como el nuestro, que se propone rescatar al modernismo de la imagen que lo desacredita, como arte escapista y ajeno al discurso de mayoría de edad en la

modernidad. En “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” (2000), Sarlo diferencia el libro de la revista para sostener que la revista es un modo de intervención en coyuntura, no una apuesta a largo plazo. Afirma: “publiquemos una revista quiere decir ‘hagamos política cultural’, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico” (Sarlo 2000, 9).

La autora destaca cómo la revista es un modo de intervención cultural que debe imaginar y poner el acento sobre la construcción de lo público e intervenir en la disputa sobre este. En tanto medio, la revista se concibe a partir de políticas; plantea reglas, propone objetivos, delimita su terreno, convoca a adquirir las herramientas para entrar en su modo de construir el discurso e interpretar. Por ello, la formulación del lugar del arte en un proyecto editorial, al igual que la revista, dice mucho de la relación entre arte y otros discursos en circulación en un combate sobre el sentido del presente. Sarlo, al referirse al lugar del arte en relación con la política, plantea que el tejido discursivo puede ser visto como un laboratorio donde se experimentan propuestas estéticas y posiciones ideológicas, instrumentos de la batalla cultural.

Efectivamente, como lo reconocen los mismos modernistas, ellos están atentos a su tiempo. Observa Pedro Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1994), que la mayoría de poetas e intelectuales que pertenecieron al movimiento modernista se ganaron la vida trabajando en revistas y periódicos. José Martí, el cubano que leía a Juan Montalvo, trabajaba como periodista. Escribió en Nueva York artículos en inglés para el *Sun* y para la revista *The Hour*. Martí habló desde *Patria*, (1892-1895), revista que él mismo editaba, lugar desde el cual organizó la gesta de insurrección y liberación de su isla. Del otro poeta modernista cubano, Julián del Casal (2001, 2008), a quien leemos en esta tesis y su registro en la revista *La Habana Elegante*, Henríquez Ureña (1994) dice que no se mostró indiferente a los problemas de su isla; más allá de sus poemas, escribió en periódicos y revistas ensayos críticos sobre política y su isla colonizada.

Entre los críticos literarios latinoamericanos que se interrogaron sobre el modernismo y reconocieron en este fenómeno cultural una tensión intelectual en la modernidad, en otras palabras, un discurso de ruptura, destacamos el ensayo dedicado a la literatura por parte de José Carlos Mariátegui (2007). En este asegura que el modernismo peruano constituía una de las vertientes que confluirían en la formulación de una voz nacional en el Perú, siendo la otra el mito andino, un discurso de futuro. Mariátegui se refirió al modernismo como un producto de la reforma universitaria y de la

disputa por la libertad formal; así mismo, destacó la sensibilidad de este paradigma cercano en su concepto a una etapa de la revolución moderna.

El papel de los intelectuales en los ciclos de conflicto ha sido clave en la literatura y la crítica latinoamericanas, precisamente por su trabajo en la disrupción e innovación en el lenguaje, una revolución en el campo de la voz. Desde maestros hasta literatos forman parte de las historias políticas y culturales, ligadas a los ciclos de cambio histórico en América Latina. El lugar del artista en la emancipación forma parte de la obra de Martí, así como la obra más tardía y nutrida de José María Arguedas le da un lugar al intelectual en el mundo contradictorio de la modernidad peruana. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicada en 1971, luego de la muerte de su autor, cabe señalar las polémicas sobre la relación entre tradición y modernidad en la sociedad neo-colonial, y sobre la cultura nacional popular en el Perú (Arguedas 2001). Consideramos que estos tópicos se reflejan en esta novela.

Los conceptos en los que se observan estos dos espacios de diálogo son, en primer término, la relación entre tradición y modernidad en la re-significación de la modernidad peruana en los indios como sujetos de la experiencia; y, en segundo término, el lugar mismo del arte, del intelectual y de la obra literaria, dentro de la cual se propone un quiebre en las nociones de arte, como el espacio de lo bello, para pasar a pensar en el arte como espacio donde se cruzan la creación o ficción y la subjetividad, la política y el conflicto. Ambos tópicos de la modernidad —el indio y la cultura— en la propuesta de Arguedas constituyen temas en diálogo con Mariátegui, frente a los cuales Arguedas realiza sus contribuciones ulteriores. En el marco de un discurso de experimentación vanguardista, Arguedas adelanta una propuesta política que recrea conceptos fundamentales de la obra de Mariátegui.

En diálogo con Benjamin, Marshall Berman (1988) y Raymond Williams (1989, 1997, 2013), entendemos el *modernismo* como un paradigma cultural e histórico antes que como un giro estrictamente estilístico en literatura. El paradigma modernista consiste precisamente en un enunciado formal fundamental, que es el de la autonomía del lenguaje y la arbitrariedad del significante. Este discurso, paradójicamente, autonomiza el arte y al mismo tiempo impacta en todas las esferas de lo social. Así, frente a esta proclama, se desarrolla el pensamiento crítico, se profundiza la secularización. La tesis de la arbitrariedad de la forma es en política un poderoso argumento para la renovación, que permite mirar los retos de la subjetividad moderna.

Los ensayos críticos y los poemas ofrecen acceso a la lectura, a lo que Benjamin exploró como una interpretación social crítica de la literatura: *Die gesellschafts Kritishe Interpretation des Dichters* (Benjamin 2014, 6). En Benjamin, la obra de Baudelaire intervendría desde el arte en la crítica del apogeo industrial y comercial en Francia. Su obra identificó a ciertos personajes y abordó el problema del anonimato en la ciudad, los conflictos del transeúnte en el mundo de la mercancía, la condición del sujeto desde la poesía y los ensayos de mirada crítica. Baudelaire, para Benjamin, puso en tensión el mundo burgués y sus fetiches, precisamente al intervenir desde su poesía y narraciones con la voz de un sujeto que revierte el sentido de lo que se le impone (el poeta y el *flâneur*) que, frente al universo de las mercancías y ante “los ojos de los pobres”, produce nuevas condiciones discursivas y nuevos sentidos (2014). El trabajo artístico del poeta Baudelaire, para Benjamin, es un discurso crítico en la modernidad.

Desde una historia intelectual, el trabajo del crítico argentino Óscar Terán (2008) en torno a la obra de Leopoldo Lugones,⁹ entre otros, y el del profesor Alberto Acereda (2007, 14), estudioso de Darío, coinciden al señalar que el modernismo fue un discurso crítico y que los modernistas consideraron el arte como un campo de conocimiento codificado para el ejercicio crítico, enfocando entre sus disputas una con el positivismo y el mito empirista de adecuación del lenguaje. Para Terán, tal crítica debe identificarse con la primera crisis de la modernidad; desde su relativa autonomía confrontó el positivismo y también intervino críticamente contra los discursos sobre la nacionalidad, en tanto que para los modernistas “lo bello es concebido como un instrumento de conocimiento” (Terán 2008, 159), e insistimos, en crítica de su tiempo. Nuestro trabajo ha examinado cómo entre la intelectualidad y la red artística que conformaron los proyectos de las revistas literarias modernistas se planteó un instrumento de conocimiento crítico.

Esta indagación ha supuesto observar cómo los modernistas describen las claves de tal conocimiento, cómo formulan el tipo de mirada que tiene el artista en las obras poéticas, narrativas y ensayísticas. Nos hemos interrogado sobre cuáles fueron las críticas formuladas por el discurso del arte en Ecuador y hemos advertido, en este sentido, cuáles fueron sus formulaciones frente al discurso nacional y estético del partido tradicional y sus intelectuales: si existió una lectura de la ciencia y el positivismo, si realizaron una

⁹ Leopoldo Lugones (1874-1938): argentino, poeta modernista; su producción literaria fue extensa. Entre sus libros están *Montañas de oro*, *Crepúsculos del jardín*, *La guerra gaucha*, *Las fuerzas extrañas*, *Lunario sentimental*, *Odas seculares*, *El payador*.

lectura sobre el universo poblado de mercancías de importación. Sin duda, la propia lectura de las revistas reveló todo un universo de preocupaciones, que fueron objeto de ese conocimiento crítico y esa representación artística del modernismo en el contexto y la tensión con su entorno. Las revistas se ven atravesadas por tensiones, como las que se producen entre el cosmopolitismo y la renovación de la lengua propia, entre la autonomía del arte y el repudio al dogma que incidía sobre las relaciones de poder, entre una identidad *emancipatoria* y el repudio al uso instrumental de la lengua, y la batalla entre formular un discurso crítico ante la identidad y participar en la disputa por la identidad nacional.

A la cuestión del conocimiento y la definición del modernismo, como un discurso en tensión y no ajeno a la modernidad, se sumó en nuestra indagación la pregunta sobre la formación del universo emotivo en la literatura modernista. Aunque este es un terreno que merece una investigación específica, indagamos las revistas modernistas a partir de dos claves concatenadas.

Por un lado, observamos la imagen del “doble paraíso”, de Gutiérrez Nájera (1876), que evoca la noción modernista de componer escenarios artificiales de carácter integral, claves de universos simbólicos, poblados de sentidos y evocadores de sentimientos, que definen un nuevo tipo de subjetividad de la que se despliega la voz poética en imágenes como la melancolía, la pérdida, lo discontinuo, la ruina, la neurosis y el pavor; también la ironía y una nueva gama de placeres construyen una aproximación emotiva a los paisajes desnaturalizados; los paisajes artificiales se construyen con fino detalle.

Por otro lado, nos referimos a la noción de sentimentalidad, que tiene que ver con la conmoción del artista modernista y la representación del ser moderno frente a la condición humana. Acereda (2007, 46) sostiene que el tema de la pobreza y la solidaridad no están ausentes en el discurso modernista; no se abordan como en el romanticismo de Víctor Hugo con prosa heroica, pero la imagen de la condición humana es la imagen de sí de los modernistas, quienes —además— deambulan haciendo crónica urbana para enfatizar su condición y la de los márgenes de la vida moderna.¹⁰ Como observa Handelsman: “Ahí está Medardo Ángel Silva, el Jean D’Agreve, cronista de las noches

¹⁰ Sobre el tema puede consultarse el ensayo de Michael Handelsman “Medardo Ángel Silva: Redescubriendo a un modernista ecuatoriano y paladín del arte nacional”.

guayaquileñas: la morgue, los prostíbulos, el manicomio, el cementerio, el muelle... El puerto le duele siempre.”¹¹

En el material indagado hemos interrogado y analizado nuestros hallazgos sobre narrativa y la poesía, en términos de la construcción emotiva y el sentimiento frente a la condición moderna, propuestos por la obra de los ecuatorianos, tal como argumentamos a lo largo del trabajo y en las conclusiones. Los lazos de conmoción unen al poeta con el marginal urbano, pero también con la humanidad esclavizada, que es tema clave del liberalismo latinoamericano. De acuerdo con Acereda (2007), el modernismo —desde Darío¹² y, sin duda, con Martí entre los autores icónicos— despliega evocaciones de emotividad ante la condición humana.

Asimismo, en la literatura ecuatoriana hemos investigado los vínculos con el reclamo de lo más básico de la existencia humana y, efectivamente, observamos recurrentes elaboraciones en narrativa, en particular de una literatura que denota fraternidad y conmoción, lo cual puede ser reconocido como un antecedente de los elementos característicos de las vanguardias ecuatorianas, tanto en la obra de Palacio como en las de reivindicación social, que han sido vistas como ajenas a las raíces modernistas. En los años que van de 1923 a 1947, Palacio escribe una obra narrativa que se considera *rara* frente a la nueva literatura ecuatoriana en la que trabajan sus copartidarios socialistas y comunistas. La nueva literatura se propone hacer visible que los subordinados también son parte de la sociedad moderna, son la parte expoliada y, por tanto, experimentan conflictos que son relevantes para ver de otra forma la civilización. Palacio, en contraste, persiste en el valor *emancipatorio* de mantener activo un discurso crítico sobre la autonomía de la forma e insiste en la agenda del modernismo ecuatoriano (Valencia Sala, 2017).

En diálogo con estas interrogantes, estudiamos las revistas literarias como proyectos editoriales y plataformas que formularon discursos de ruptura y transformación cultural durante un ciclo de cambio histórico. Observamos los discursos críticos que tomaron forma en el campo de la crítica y la obra de arte literario. Al giro estético modernista, que proclama la arbitrariedad de la forma y renueva el registro visual y sensible, lo inscribimos en el contexto de los debates intelectuales más amplios de la revista literaria.

¹¹ Comentario de Handelsman en correspondencia personal (junio del 2021).

¹² Véase el discurso sobre el dolor y la crisis de los afectos comunitarios en los poemas de Darío, especialmente “La gran cosmópolis (Meditaciones de madrugada)” (2007, 227-9).

Interpretamos la obra poética como obra de arte en el marco de una revolución estética en la que se enuncia la creación de referentes de subjetividad y de sensibilidad. La formación de públicos no es contraria a un trabajo en la construcción de la voz del artista. Evaluamos cómo reflexiona y cómo se posiciona el intelectual modernista en el momento de disputa por la identidad político-cultural. En nuestro concepto, la tesis analiza un ciclo histórico clave, en el que la periodización del arte tiene profundo significado dentro de la larga batalla por la hegemonía cultural en este país latinoamericano.

Como advertiremos en las siguientes páginas, la revista literaria modernista, especialmente a partir de sus giros innovadores en el marco de la secularización promovida por el republicanismo democrático conducido por Eloy Alfaro, sentó las bases para una discusión mayor sobre la modernidad cultural en Ecuador entre 1895 y 1917. Desde este género destacado de la gran industria de la prensa, particularmente en el Ecuador, y la prensa liberal asociada al modernismo en este país, se produjeron discusiones sobre el arte que aportaron un debate sobre cuál es la cultura en un país transformado por la Revolución liberal.

La prensa liberal comienza a mediados del siglo XIX con una serie de géneros distintos: ensayo político, ensayo cultural, arte. La crítica literaria desconectó por largo tiempo los elementos artísticos de esta época de otros géneros de la escritura. Se separaron, por ejemplo, la novela, la historiografía y el discurso político y, más aún, la poesía. Actualmente, críticos y autores exploran sus conexiones. Nuestro trabajo de investigación insiste en estos vínculos fundamentales, posibles por medio de la revista literaria, ante un proyecto editorial en el que se reúnen los géneros y, además, se construye un proyecto conjunto de innovación en el lenguaje, la construcción de públicos y la crítica cultural.

Capítulo uno

El sentido del trabajo intelectual en los ciclos cambiantes de la política ecuatoriana a finales del siglo XIX

1. “La unión liberal” y los indicios de polarización en *El Iris* (1861) y *La Unión Literaria* (1893): de la civilización nacional al combate entre movimientos políticos

Esta investigación registra ensayos políticos, sobre periodismo, sobre el cambio cultural y la “civilización moderna”, poesía, crítica literaria, estudios sobre el paradigma cultural y sus cultores en el mundo. Las revistas *El Iris* y la *Unión Literaria* son anteriores al auge del modernismo; sin embargo, la actividad de la imprenta del siglo XIX es para esta investigación una fuente fundamental.

Desde la segunda mitad del siglo XIX florecían obras históricas sobre las guerras; la prensa católica hacía publicidad de sus experimentos sociales impuestos por la encíclica de Pío IX y las ideas filosóficas sobre la religión. El historiador de tendencia liberal Pedro Fermín Cevallos escribía relatos históricos. El Romanticismo de signo conservador ofrecía novelas como *Cumandá o un drama entre salvajes* (publicada en la Imprenta del Clero, 1879), de Juan León Mera,¹³ al igual que sus ensayos y poemas.

Con relación a la primera revista, en *El Iris* se expresó esta actividad intelectual de manera clara; desde julio de 1861 hasta octubre de 1862 publicó 337 páginas. Podemos decir que *El Iris* fue una revista atenta a las voces intelectuales tanto de los liberales como de los conservadores. Entre los últimos ensayos que publicó la revista estaba la “Defensa de los perros”, de Mera. Además, en una lectura minuciosa encontramos que *El Iris* publicó el ensayo de Montalvo¹⁴ “Dios a todos se acomoda” (1861, 27-31). Registramos esta primera huella del ilustre Montalvo en nuestra investigación sobre el periodismo liberal.

¹³ Juan León Mera (1832-1894): ecuatoriano, novelista, artista, político de afiliación conservadora y seguidor de García Moreno. Fue el autor de la letra del himno nacional del Ecuador.

¹⁴ Juan Montalvo (1832-1889): ecuatoriano, estudiante de Leyes de la Universidad Central del Ecuador, miembro de la sociedad liberal La Ilustración. Intelectual liberal, durante cuatro años, desde 1866 a 1870, escribió por números para entrega el periódico de crítica política *El Cosmopolita*. Otros trabajos suyos fueron *La dictadura perpetua* (1874); *El regenerador* (1876-1878); *Las catilinarias* (1879-1881); *Los siete tratados* (1881-1885); *La mercurial eclesiástica* (1884); *El espectador* (1886-1888) y *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1872), obra publicada en 1895; *Geometría moral* (1875) se publicó en 1917. Montalvo enfermó y murió en París el 17 de enero de 1889.

El Iris se definió como una publicación literaria, científica y noticiosa, elaborada en Quito, cuyo trabajo de impresión fue encargado a la Imprenta del Pueblo por José María Sanz. Su primera entrega salió a la luz el día 20 julio de 1861. *El Iris* se publicaba cada quince días y definía a sus lectores como sujetos ilustrados, patriotas y amantes de la literatura y de las ciencias. Su redactor responsable fue Benjamín Pereira Gamba y el editor, Juan Pablo Sanz. La revista tuvo entre sus colaboradores a lectores y suscriptores, a intelectuales y políticos de las dos grandes corrientes, como Montalvo, Mera, Belisario Peña, P. F. Cevallos, García Moreno, Camilo Ponce, por nombrar algunos de ellos.

En *El Iris* el historiador Cevallos hizo una evaluación sobre la ciudad y las letras. Según este investigador, en 1861 la ciudad tenía seis imprentas y una biblioteca pública con cerca de 18 000 volúmenes; incluso estaban en ella valiosos manuscritos (Cevallos 1861, 157). Cabe anotar que los conventos y colegios tenían sus propias bibliotecas, entre ellas, la Biblioteca del Convento de la Merced, la del Convento de San Francisco, la del Convento de Santo Domingo, la de la Compañía de Jesús, que funciona en el convento de los jesuitas, conocidos letrados y educadores que mantenían bien aperados y actualizados sus archivos.

En el artículo “Variedades” la revista *El Iris* informó sobre el periodismo en el Ecuador, mencionando una serie de publicaciones en circulación y señaló la existencia de periódicos y revistas como *El Nacional* y *El Iris*, en Quito; *La Unión Colombiana*, *El Progreso del Ecuador*, *La Crónica Semanal* y *La Gaceta Municipal*, en Guayaquil; *El Institutor*, en Cuenca; *La Cabaña*, en Loja (*El Iris* 1862, 290). *El Iris* describió *El Progreso del Ecuador* con el mayor entusiasmo y dijo que era una prensa que podía conectar el desarrollo del Ecuador con el mundo. El artículo también identificó un total de veintiuna imprentas en el territorio de la república, a saber: cinco en Quito, seis en Cuenca, cinco en Guayaquil y una en cada una de las ciudades de Ibarra, Latacunga, Riobamba, Loja y Portoviejo.

En esta revista podemos entender el encuentro entre las figuras intelectuales de las dos tendencias políticas rivales, por la visión de construir una cultura centrada en la República del Ecuador, como signo del carácter civilizado del país en un momento en que se buscaba reconocimiento para la república. Si bien *El Iris* responde al llamado mundial de exhibir los tesoros intelectuales de cada república (música, literatura, arqueología...), también contenía una motivación para formar un círculo de lectores dentro del país.

J. P. Sanz,¹⁵ editor de *El Iris* y de los periódicos *El Artesano* y *La Candela*, convocó a los jóvenes quiteños para que acudieran a la Imprenta del Pueblo y se informaran sobre arte y arquitectura. Sanz, profesor de pintura y dibujo, invitaba a los jóvenes amantes de las bellas artes para que participaran en el curso de dibujo lineal, arquitectura y perspectiva que él dictaría en Quito, en agosto de 1862.

Luego de la muerte del presidente conservador García Moreno, la situación política cambia y con ello se polarizan las tendencias. La prensa *progresista* dejó ver la expansión del mercado, la publicidad, la moda y la referencia a la cultura europea en las ciudades. En la prensa *progresista* podemos reconocer la campaña publicitaria del Ecuador en el mercado mundial.¹⁶ En contraste, los radicales fueron tomando posición en otros periódicos, como *El Telégrafo* (1884), *El Perico* (1885) o el *Diario de Avisos* (1888), y mostraron la posición de los radicales que concebían visiones de democracia más influyentes, señalando al alto círculo social de la élite *progresista*.

Habiendo participado Alfaro¹⁷ y los radicales en el derrocamiento del caudillo Ignacio de Veintimilla, en las guerras de 1883 (regeneración y restauración), los liberales mantuvieron la vigilancia del Gobierno *progresista*, por haber intentado desplazar al liberalismo y perseguirlo. El *progresismo* hizo un pacto partidista entre élites; fue violento contra el radicalismo y no honró los pactos por la regeneración y la restauración que unieron en 1883 a los bandos de progresistas y radicales.

¹⁵ Juan Pablo Sanz (1819-1897): ecuatoriano arquitecto, artista que introdujo la técnica de la impresión de litografías. En su imprenta, ubicada en el barrio quiteño de La Loma, editó periódicos, manifiestos y hojas volantes de carácter político.

¹⁶ El *progresismo* o catolicismo-liberal estuvo formado por políticos católicos de pensamiento republicano, que se oponían al autoritarismo presidencial e intolerancia religiosa de García Moreno. Al ser elegido como presidente Plácido Caamaño (1884-1888), Alfaro salió del país y se dedicó a organizar a los radicales. Caamaño practicó el fusilamiento como arma política; entre sus víctimas estuvo Vargas Torres. Antonio Flores (1888-1892) se declaró miembro del Partido Republicano, suspendió el impuesto del diezmo que significaba para los conservadores el control de las instituciones de beneficencia y protegía a los cacaoteros costeños. Cuando el *progresismo* fracasó en el período de Cordero (1892-1894), quien consintió el vergonzoso episodio de la “venta de la bandera”, llegó Alfaro con su proyecto de ciudadanía para todos: desacralizada y democrática. Cfr. “Panorama histórico del período (1875-1895)” en *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 7, *Época Republicana I*. José Peralta (1855-1937), ecuatoriano escritor y político liberal radical, dijo: “El vergonzoso alquiler de la bandera nacional para el traspaso de una nave chilena a un imperio beligerante, agotó la paciencia de los ecuatorianos y el Partido Conservador se vino a tierra, bajo la enorme carga de sus iniquidades” (1951, 9).

¹⁷ Eloy Alfaro (1842-1912): ecuatoriano, político liberal radical. En junio de 1895 fue proclamado jefe supremo de la República. En 1897 fue nombrado presidente constitucional de la República del Ecuador. Su proyecto fue el de la modernidad política y la ciudadanía. La Constitución que impuso fue considerada de las más modernas del mundo; en ella se incluía la libertad de cultos y la instauración del laicismo en la educación. Confiscó los latifundios inmensos que mantenía la Iglesia desde la época colonial. Estableció el Registro Civil. Su muerte en manos de sus detractores sucedió el 28 de enero de 1912.

El *progresismo* prometía superar el fundamentalismo católico y autoritario de García Moreno, pero vigilaba que no se cuestionara a las élites. Un pacto entre las minorías selectas de los partidos regionales, acompañado por una optimista publicidad sobre las delicias del mercado mundial, se volvió central en el proyecto cultural del progresismo. Sin embargo, este programa vino acompañado de represión.

El radicalismo liderado por Alfaro desde la guerra de 1883 conjugó, por su parte, a los sectores más democráticos del liberalismo que, desde Esmeraldas hasta el Azuay, formaron un ejército popular e instauraron una tesis de regeneración nacional. Así, la coexistencia que hubo en la revista *El Iris* se rompió después de 1883.

En *El Iris* se conjugaron intelectuales de las dos tendencias políticas que luego, a finales del siglo XIX, se reconocerían con claridad como las corrientes conservadora y liberal. *El Iris* expresa la convivencia entre intelectuales, como Mera y Montalvo, que fueron posteriormente apreciados como baluartes de los movimientos más consolidados del conservadurismo y del liberalismo.

En 1861 Mera, liberal católico, no se reconocía como conservador. También García Moreno se había descrito a sí mismo de igual manera. Solo en un contexto más tardío, en medio de la consolidación del concordato en el país y con el reforzamiento del poder garciano, la persecución al liberalismo y a su imprenta marcó la imposibilidad de confluencia. Según observa la historiografía sobre el republicanismo, el programa democrático de la Revolución marcista (1845-1857) coincide con los principios liberales y con la presencia de los adalides del primer conservadurismo en la Asamblea Constituyente de 1861. Aunque esta asamblea tuvo lugar en la misma presidencia de García Moreno, este no pudo imponer su visión de que el Ejecutivo era más fuerte que el Legislativo. No obstante, tuvo éxito en su promesa del retorno de la Compañía de Jesús y discutió la iniciativa del concordato, aunque el voto popular y el discurso sobre las libertades marcaron tal Constitución.

Esto indica que la confluencia intelectual en revistas como *El Iris* coincide con la congregación política en procesos como el de la Constituyente de 1861, lo cual nos remite a un desarrollo de la formación republicana que, si bien es contencioso (pues está atravesado por conflictos entre facciones y movimientos, así como entre distintos grupos de interés e incluso de clase), no registra exclusión mutua entre conservadores y liberales; las fronteras son más movedizas. Los intelectuales como Mera se mueven entre el republicanismo y el catolicismo en esos años, sin haberse convertido aún en ideólogos culturales del conservadurismo.

Como ya se mencionó antes, el exilio y la proscripción al liberalismo y al radicalismo se pueden observar en el periodo comprendido entre 1883 y 1894. La expatriación de la prensa liberal tiene impacto en estos dos últimos ciclos, lo cual determina (como proponemos en esta tesis) que antes de la consolidación del fundamentalismo del concordato y del progresismo que persigue la oposición radical, los intelectuales del republicanismo en sus distintas variantes: democrática, liberal y primeras raíces del conservadurismo, confluyen en un debate estético y político republicano; concurren en medios como la imprenta y en procesos políticos como las constituyentes, para nombrar solo dos campos de estudio.

En resumen, en la era del progresismo se produjeron dos distintas aproximaciones al problema de la confluencia de los intelectuales de distintas corrientes políticas. En el periodo de Plácido Caamaño hubo exilio y proscripción, en contraste con las presidencias de Antonio Flores Jijón y de Luis Cordero (1893-1895), en las que se dio apertura a la prensa liberal y se publicaron periódicos y revistas como el *Diario de Avisos*, de Guayaquil. En este sentido, *La Unión Literaria* ofrece sus páginas a todas las escuelas, a tono con la convocatoria de Flores Jijón para llegar a un arreglo de convivencia entre partidos.

Revistas como *El Iris* colocan en el mismo plano de valor cultural las contribuciones de Mera y las de Montalvo y articulan sus aportes a la idea de una identidad republicana que posee un patrimonio intelectual. Los editores de *El Iris* (1861) y *La Unión Literaria* (1893), en dos momentos políticos del siglo XIX, se preocuparon por las condiciones del mundo de la imprenta nacional y por formar un público de lectores, compuesto en gran parte por mujeres, pues consideraban que el asunto nacional debía movilizar a un círculo mayor de la población. La instrucción pública atendida por la república liberal construyó lectores de una forma mucho más amplia que la que hasta entonces se conocía.

La confluencia entre los intelectuales dejó de ser posible en las revistas, en momentos en los que solo podía existir una polarización tensa porque desde Plácido Caamaño se proscribió y persiguió al radicalismo y su prensa fue cerrada. Antonio Flores Jijón y Luis Cordero intentaron cierta apertura a tales tendencias liberal y radical, pero en cambio fueron boicoteados por el clero, representado por los obispos. La libertad de prensa fue una de las causas y éxitos fundamentales de la Revolución liberal. Se trataba de combatir varios ciclos de prohibición y, especialmente, el del progresismo de casi una década y, después de ello, crear una opinión pública y una ciudadanía provistas de

instrumentos de pensamiento distintos a los que impartían el monopolio de la Iglesia y las corrientes políticas afines al concordato.

Como anticipamos, nuestra segunda revista, desde la cual analizamos los antecedentes de las publicaciones modernistas y la prensa liberal, es *La Unión Literaria*, que expresó en 1893 la preocupación por acceder a un público mayor que el de los distinguidos integrantes de los estamentos letrados.

La Unión Literaria, revista de literatura, historia, ciencia y variedades, fue pensada y elaborada en la ciudad de Cuenca; sus fundadores fueron Remigio Crespo Toral, Honorato Vázquez y Miguel Moreno. El primer número vio la luz en abril de 1893. La condición material de la revista estuvo a cargo de la imprenta de la Universidad del Azuay. Se trataba de construir un anillo cercano de población letrada urbana. Esta inquietud atravesaba todo el país y no era ajena a la ciudad de Cuenca, una capital regional de profunda identidad conservadora. Era común el interés de ampliar los círculos de lectores, lo cual suponía circuitos de afinidad en una sociedad que se configuraba políticamente. En contraste con *El Iris*, la revista *La Unión Literaria* estaba atravesada por la polarización de las tendencias.

Ángel Rama habla de dos ciudades: la letrada y la real. La ciudad *escrituraria* tenía “dos anillos, lingüística y socialmente enemigos”: la lengua del común, la de la plebe, la del conjunto desclasado (lengua rica que se enriquecía) y la de los letrados, que era rígida; era la lengua en la que los escribanos manejaban los testamentos y, por ello, la riqueza y el poder. Como dice Rama:

La ciudad escriturada estaba rodeada de dos anillos, lingüística y socialmente enemigos, a los que pertenecía la inmensa mayoría de la población. El más cercano y aquel con el cual compartía en términos generales la misma lengua, era el anillo urbano donde se distribuía la plebe formada de criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos que no se identificaban ni con los indios ni con los esclavos negros. (1998, 45)

Con el liberalismo radical, en 1893 y a tono con la entrada de los milicianos de color en la guerra, comenzó a manifestarse una disidencia dentro de la ciudad letrada, que apelaba a la formación de lectores plebeyos. Así, el proyecto de educación laica y la prensa se propusieron ampliar el círculo de lectores. Como dice Rama: “De todas las ampliaciones letradas de la modernización, la más notoria y abarcadora fue la de la prensa que, al iniciarse el siglo XX, resultó la directa beneficiaria de las leyes de educación común propuesta por abogados pedagogos” (1998, 66).

De manera comparable a lo descrito por Rama, podemos sostener que el liberalismo radical ecuatoriano se propuso educar para ciudadanizar y en ese marco la revista cultural se expandió: “Contrariamente a las previsiones de los educadores, los nuevos lectores no robustecieron el consumo de libros, sino que proveyeron de compradores a diarios y revistas” (Rama 1998, 66).

De 1893 en adelante las revistas, diarios y folletos impresos movilizaron el conflicto. La ciudad austral de Cuenca había experimentado el remezón que produjo la división de las identidades políticas. Las diferencias políticas construyeron identidades liberales entre las clases medias intelectuales y las clases populares. En Cuenca se vivieron importantes episodios de enfrentamiento cuando entraron las tropas radicales, que se vieron como una afrenta contra la autoridad social. Las familias patriarcales cuencanas alentaron la disputa entre el obrerismo católico y sus enemigos, mientras las tropas provincianas de Esmeraldas, Manabí y la Sierra reclamaban ser parte de la nación.

Las experiencias de las guerras interpartidistas del siglo XX impulsaron al círculo intelectual conservador a emprender la misión de crear una revista afín al catolicismo moderno, leal a las identidades culturales alimentadas por la costumbre regional y, a la vez, conectada con las tendencias mundiales. Esa era la fórmula de la revista *La Unión Literaria*: “En el desarrollo de las aficiones literarias, las revistas hacen más que el libro que, por sus condiciones mismas, solo está al alcance de unos pocos” (*La Unión Literaria* 1893, 3-4).

Cultivar una opinión pública favorable a la autoridad social era un objetivo. Vásquez, Crespo Toral y Moreno ponían como condición el respeto irrestricto a las doctrinas contrarias a la politización social, rechazaban el conflicto y propugnaban la armonía. Cultivar el arte moderno era un derecho para la élite con aspiraciones de mundialización:

A condición de que se respeten el catolicismo y las instituciones de la Patria, *La Unión Literaria*, ofrece sus páginas á todas las escuelas que se mueven en el vasto mundo de la Literatura, obedientes á los eternos principios de la Verdad y el Bien, que con la belleza y en círculos distintos pero subordinados, constituyen la perenne armonía de los conocimientos humanos. (*La Unión Literaria* 1893, 3-4)

Integrar las nuevas tendencias de arte, críticas y escépticas de las verdades inmutables, con la noción de “eternos principios de la Verdad y el Bien”, era una apuesta

retorcida y compleja, como combinar a Baudelaire con Miguel Antonio Caro y Mera “en círculos distintos pero subordinados” (*La Unión Literaria* 1893, 3-4).

La censura a la imprenta y a la expresión política contraria se impuso con mayor énfasis en dos ciclos del siglo XIX, esto es, en el periodo garciano y en el *progresismo*. Los últimos años de este siglo estuvieron marcados por la circulación mundial de corrientes, por experimentaciones culturales e, incluso, por intenciones autoritarias, como las de España y Estados Unidos sobre Filipinas, Cuba y Puerto Rico, en 1898. La prensa estaba inevitablemente abierta a la polémica pública y difícilmente el Ecuador podía estar al margen de esta apertura, considerada como parte de la civilización moderna cuando, además, el país tenía una conocida corriente democrática de propio cuño y representantes reconocidos, como Montalvo y Alfaro, así como una corriente política interna que pugnaba por intervenir sin represión desde distintas regiones. Estas fuerzas sociales, intelectuales y mundiales estaban detrás del afán que fue recogido por el presidente Flores Jijón y por Cordero a finales del ciclo progresista.

La solución conservadora se expandió en el ámbito internacional como reacción a la irrupción de las clases populares, desarticuladas del mundo paternalista tras la Revolución francesa, la Comuna de París y la industrialización de la metrópolis. Las guerras civiles fueron para América Latina y para Cuenca tan amenazantes como la Comuna de París en Francia.

Se veían procesos de movilidad social, generados en la migración de parte de las familias campesinas a las tierras bajas del litoral. Frente a este fenómeno social, el catolicismo renovó los programas de integración social y predicó discursos civilizatorios. En la revista *La Unión Literaria* se dio buen uso a las nociones globalizadas de la civilización burguesa, pero se las arraigó a la autoridad social conservadora, que se basa en una fe, unas costumbres y una identidad hispánica a la que defendían como una de las grandes civilizaciones y creación propia del progreso con “identidad”. Vásquez, Moreno y Crespo Toral se identificaron con el hispanismo de Valera y su rechazo al modernismo latinoamericano. En este sentido, el texto de Crespo Toral, en contra del parnasianismo en América, acusó a los cultores de este nuevo arte de decadentes, incoherentes e inestables; en lugar de creyentes en la vida y la verdad, fueron tachados de noveleros y nerviosos, de arcaizantes:

La crítica los ha calificado ya: son los literatos de la decadencia; pulen y limpian las epidermis de la forma; se refugian en las nimiedades de la corrección clásica, incapaces de arrancar de cuajo el árbol del mal y de crear los organismos enteros y robustos de las edades en que se calienta la fe y no cunden los desfallecimientos y el *nirvana* de la duda; ya se pierden en los laberintos de la imagen; ya deslíen los colores sobre el lienzo en tintes y matices sin vigor, ora derraman palabras sonoras de vago sentido formando una música sin trabazón ni concierto, ora pulsan la nota personal e íntima sin el calor del sentimiento, a veces se refugian en las sacras montañas de Grecia; a veces cuelgan el nido en los minaretes de una mezquita, o en los oscuros follajes del Ganges. Todo esto significa el malestar, la dolencia intensa del espíritu, las variaciones sobre un mismo hecho de dolor, lo falso, lo convencional, lo efímero. Estamos pues en un período de transformaciones dolorosas, en el caso de un día intelectual: de ahí esas orgías del pensamiento, el arcaísmo, la incoherencia, el desequilibrio moral y literario. (Crespo Toral 1893, 453-7)

El hispanismo acuñaba el término “arte degenerado” para señalar a los parnasianos, simbolistas y modernistas. Así se observó al poeta Darío: “personalidad literaria, simpática, talento original, genio en el que concurren la brillantez del color y la facilidad del ritmo; con todo, pudiendo hacerse imitar, si siguiera su propio camino, prefiere reunir en sí todas las extravagancias del arte degenerado de su siglo” (Crespo Toral 1893, 453-7). A los modernistas se les reclamó haber renunciado a la raza y, sobre todo, que:

Visten a la moda, a la moda de París; y rompiendo con las tradiciones de raza, saliendo fuera de la evolución natural que forma la literatura patria, renegando del hogar y los altares de la musa castellana constituyen una verdadera amenaza para el arte, para el arte sincero y francamente original, que ya con aliento se abría camino en las repúblicas americanas. (Crespo Toral 1893, 453-7)

Los préstamos culturales ponen en ridículo a la élite criolla, según lo entienden los hispanistas; su uso de los fragmentos de otras civilizaciones se describe como impostado, como de una careta. El hispanismo proclamó el valor de la autenticidad, el retorno a lo esencial y el uso de esa savia para el progreso; por ello, combatían el modernismo enérgicamente:¹⁸

¹⁸ Nuestro modo de leer la creatividad moderna de Montalvo no recurre a la pregunta de si busca referentes étnicos para renovar la lengua. Recordemos que el concepto de lo indio para los conservadores era un valor ligado a la opresión hacendataria y al proyecto de la Iglesia transnacional, mientras para los detractores del *concertaje* y de la *violencia conservadora*, el conflicto político y cultural contra la opresión colonial hacía del indio un insurrecto contra el imperio, un miembro de una comunidad política en busca de emancipación. La modernidad de Montalvo es la crítica; la modernidad de Mera se asocia al ultramontanismo, es decir, a esa Iglesia transnacional y al proyecto de una nación católica estamental y racialmente jerárquica. No cabe, entonces, suponer que Montalvo es conservador porque no intenta crear emotividad frente al *quichua* y suponer que Mera es de vanguardia por recurrir a referentes como estos.

La librea del esclavo afea sus obras, que no tienen la cara fresca y lozana de la originalidad, sino los colorines de una careta. [...] En Cuba, en donde la influencia francesa ha sido siempre decisiva, Julián del Casal, temperamento original, alma de gran poeta, también emprendía en la poesía retrospectiva y pagana, desviándose de sus paisajes y cuadros de tan vivo color, cuando la muerte le arrebató la gloria. (Crespo Toral 1893, 453-7)

La Unión Literaria, revista de Cuenca, es un ejemplo sustantivo para comprender parte de la producción cultural en la era del progresismo, a las puertas de la guerra nacional de 1895. Según lo entienden los hispanistas, los préstamos culturales ponen en ridículo a la élite criolla; el uso de los fragmentos de otras civilizaciones se describe como impostado, como una careta. El hispanismo proclamó el valor de la autenticidad, el retorno a lo esencial, entendido como la tradición cristiana española, así como el imperativo uso de esa savia para el progreso; por ello, combatía el modernismo enérgicamente.

En *La Unión Literaria* se puede observar cómo Crespo Toral, entre las fuentes intelectuales de lo que se reconoce posteriormente como el hispanismo, propone buscar la originalidad en la tradición cultural y cómo asocia el cosmopolitismo de J. del Casal a una *subalternidad* (en palabras de hoy) en la que podrían incurrir los hispanoamericanos si se apegaban a la corriente transformadora en lengua francesa y otros idiomas. Para los modernistas la innovación se produciría con toda legitimidad en la misma lengua hispanoamericana y no como resultado de una copia o *subalternidad*, sino de una transformación propia en diálogo con los cambios de otras latitudes y otros lenguajes.

2. “Sin el lirismo de los contendientes”: la *Revista de Quito*, la publicidad liberal de la posguerra y el incómodo origen del modernismo

El triunfo de la Revolución liberal de 1895 inició una época de formación estatal, con hegemonía del liberalismo, que duró entre 1895 y 1925, aproximadamente, aunque, en medio de este largo ciclo, hubo cambios sustantivos. Esta época arrancó con un enérgico proceso de institucionalización del Estado, el desarrollo de las artes liberales, el surgimiento de nuevos géneros literarios, auspiciados por la prensa, y el impulso renovado de la opinión pública (Ayala Mora 2002).

Después del triunfo militar de los radicales dirigidos por Alfaro, se promulgaron las Constituyentes de 1896 y 1906, que apuntaron a construir un Estado moderno y, en este sentido, a edificar una nueva matriz de ciudadanía. La separación del Estado y la

Iglesia, la nacionalización de una educación laica y pública y la libertad de prensa fueron algunas de las claves de ese programa de formación de una civilización republicana afín al liberalismo (Ayala Mora 1990).

En ese marco tomó brío la prensa liberal. Esta se diversificó y pasó de una escritura polemista e histórica —como la que se distinguió en el siglo XIX— a la formación de una serie de géneros nuevos, que involucraron la escritura científica en revistas académicas como *Anales*, de la Universidad Central del Ecuador. Además, surgieron periódicos, gacetas comerciales y de organización, círculos sociales y revistas de arte y cultura moderna; entre estas últimas estaban las revistas literarias, junto con los periódicos liberales como *El Telégrafo*, *El Guante*, *El Día*. Salieron a la luz otras revistas literarias y también de otros campos del conocimiento. Mientras *Anales*, de la Universidad Central del Ecuador, es la más importante en sociología y estudios de ciencias naturales, revistas como *Altos Relieves*, *Letras*, *El Telégrafo Literario*, *Renacimiento*, *Frivolidades* y *Caricatura* se destacaron en la renovación poética y el ensayo sobre el cambio cultural.

En la *Revista de Quito* (1898), según nuestra propuesta, se puede observar un proyecto estético y de cultura contrario al conservadurismo, uno de signo propio que se hizo la pregunta sobre el carácter de la sensibilidad liberal. Se buscó la creación de una educación sentimental de sello propio que proponían las revistas de “arte nuevo”.

Tras el triunfo militar, los intelectuales del liberalismo parecen percibir una peligrosa tregua política. Así, el editor de la *Revista de Quito*, en el prólogo del primer número, llamaba a los intelectuales del liberalismo a retomar la pluma, pues más allá del agrupamiento militar, la gran innovación del liberalismo dependía, según su criterio, de la formación de voluntades.

La *Revista de Quito* fue dirigida por el periodista cuencano Manuel J. Calle.¹⁹ El primer número salió a la luz en Quito, el 5 de enero de 1898. La imprenta El Pichincha se encargó de su producción material. En sus páginas propuso como un órgano de publicidad la propaganda liberal, en el marco de la libertad de prensa establecida constitucionalmente por el liberalismo en 1896. El propósito de la revista era, según Calle:

Dar un órgano más de publicidad á la propaganda liberal, decente y de buena fe que pueda contrarrestar siquiera en mínima parte á la activísima labor de la prensa conservadora del Ecuador, que si en esta última época ha extremado el insulto, la diatriba y la calumnia

¹⁹ Manuel J. Calle (1866-1918): ecuatoriano, periodista, escritor político. Militó en el ala placista del liberalismo. Colaboró con el *Diario de Avisos*, *El Telégrafo*, *El Guante*, la *Revista de Quito*.

contra el liberalismo y muy especialmente contra el Gobierno actual, es porque la exageración y la maledicencia constituyen su medio más formal para subvertir los ánimos y precipitarlos en nuevas y dolorosas revueltas. (Calle 1898a, 2)

En honor a la libertad de prensa, consigna del liberalismo, esta no puede oponerse al uso que los conservadores le dan; no puede enfrentar la opinión política, pero percibe que es insuficiente para el nuevo público y la nueva demanda social. Ya es novedosa la prensa, atenta a la cotidianidad, pero en las revistas impulsadas había que concebir un programa.

En el artículo “Unión liberal” (1898f), Calle enunció este concepto precisamente para referirse a una integración intelectual y sensible; habla de un discurso de identidad que sustituya la integración liberal más clásica, la de la milicia que rodea al caudillo militar, es decir, la sociabilidad de cuartel. Se trataba de dar fin a la guerra y construir la opinión pública civil. Calle proponía que la publicidad liberal debía tomar la delantera, desplazar la diatriba política de la época revolucionaria y la noticia periodística de la guerra por una nueva sección ampliada, que estuviera atenta a un renovado programa para la unión liberal, dentro del cual tendría lugar preponderante la parte literaria. Así, afirmaba:

No condenamos ninguna manifestación del pensamiento de los partidos políticos del Ecuador sino en cuanto tiende á alterar el orden público y crear otras dificultades y amarguras á la Administración, como si esta no las hallara ya bastantes en estos momentos angustiosos y de transición. [...] La política llega á cansar; la polémica doctrinaria fatiga los ánimos, á la larga; la demasiada tiesura periodística es enojosa y pedantesca; la crónica menuda y callejera, si buena y hasta necesaria en los diarios y periódicos que viven y medran por su carácter informativo y noticioso, no cuadra bien en revistas de la naturaleza de ésta: ¿qué hacer, pues, para que el folleto no caiga de las manos del aburrido lector? Esto es lo que pretendemos conseguir, en cuanto nos sea posible, y por eso la parte literaria de la *Revista de Quito* ocupará mayor espacio que la política noticiosa. (Calle 1898a, 2)

Calle se puede identificar como un promotor de la pacificación en un momento en que el conflicto tenía capacidad de crear mayor democratización y mayor transformación cultural. Además, con el concepto de “unión liberal”, propuso construir una esfera pública y superar el ciclo de la guerra y la diatriba política:

Hablemos de unión liberal. Por vulgar y machacado que sea, para mí es éste un tema importantísimo que los escritores liberales verdaderamente patriotas no deben dejar de la pluma siquiera por aquello de que la gota agujerea la piedra. Entiendo por unión liberal

no el agrupamiento incondicional de todos los ecuatorianos que se afilian bajo banderas de ese partido político, en provecho absoluto de intereses de círculo y de caudillaje, sino el trabajo unísono y reflexivo de todos ellos en la propaganda [...] que garantice la libertad social é individual y haga posible el advenimiento del progreso; todo, por supuesto, sin detrimento de los grandes intereses morales y religiosos a los que está vinculado el porvenir de las naciones. [...]

Hagamos Gobierno nacional —le diría yo al General Alfaro: —este es el medio más eficaz para no verse en el caso de dar un escandaloso cuarto de conversiones, como lo dio Veintimilla [...] Si confiamos en algo, no es en el raudal de simpatías que debemos hacer que brote en todos los ámbitos á favor nuestro, por medio de la persuasión de la polémica razonada y digna, no en la justicia de nuestra causa que hemos vinculado á la del derecho, sino en las tres ó cuatro mil bayonetas que mantenemos listas al combate, esto es, en la *paz armada*... (Calle 1898f, 4-7)

Era la misión de los intelectuales hacer un trabajo cultural en la doctrina y el sentido democrático “que garantice la libertad social e individual y haga posible el advenimiento del progreso” (Calle 1898f, 4). Calle —quien se convirtió en un polémico personaje; fue entonces una voz clara de la modernización cultural dentro de la nueva era democrática, un civilista republicano— convocaba a buscar confianza más allá de la paz armada que se apoyaba en las 4000 bayonetas listas para el combate, y anunciaba una nueva época para la prensa liberal en la era política del Gobierno liberal. La formación cultural en nuevas prácticas intelectuales y el programa de uso razonado y crítico del intelecto eran vistos como una clave del ejercicio de ciudadanía y de derechos en la “persuasión de la polémica razonada y digna”, en la “justicia de nuestra causa que hemos vinculado a la del derecho” (7).

La *Revista de Quito*, en su primer número, reaccionaba ante este giro de las revistas y periódicos liberales. En un artículo titulado “Revistillas” (1898a) aseguraba que estas habían perdido impulso y atravesaban un viento de muerte después de tres años del triunfo militar. Si bien los acontecimientos de las campañas militares habían sido la noticia diaria de la prensa, después del triunfo liberal habían entrado en un período de decadencia y varios proyectos editoriales desaparecían casi instantáneamente, sin haber logrado capturar el interés de los lectores en los nuevos temas, fuera de la noticia épica y militar. Hasta el *Diario de Avisos*, un medio al que había contribuido la plana mayor del liberalismo, como Juan B. Vela, José Peralta, Roberto Andrade, Abelardo Moncayo, entre otros, había sucumbido ante el letargo que produjo la desaparición de la noticia de la guerra civil: el desmayo de la posguerra.

El proyecto de formar ciudadanía en el campo intelectual no era del todo atractivo aún; la prensa mercantil y la publicidad podían sustituir la noticia política alternativamente. Más allá del mercado en expansión, había que construir un programa cultural. Mientras en el *progresismo* la publicidad mercantil era la principal herramienta estética, el liberalismo prefería el laicismo y la libertad. ¿Cómo hacer de ello un programa cultural?

El segundo ciclo de las letras y de la política decimonónica transcurre entre dos momentos claramente históricos: el de la publicidad del progresismo y el del triunfo del Partido Liberal (1880-1909), que constituye un programa propio de civilización. Según este proyecto, en la prensa liberal se renovarían la cultura. El periodista se preocupaba por un asunto claro y un terreno, a la vez, peligroso: ¿cómo renovar la atención del público liberal una vez concluida la guerra?: construir un discurso cultural era su respuesta.

¿Cómo transitar de la ciudadanía y el derecho a la moda sin perder el rumbo? Más allá del consumo, proponía dedicar la *Revista de Quito* al “entretenimiento”, refiriéndose a la literatura, mediante la cual se proponía atraer lectores a la cultura democrática liberal. En sus palabras: “la parte literaria de la *Revista de Quito* ocupará mayor espacio que la política y la noticiosa” (Calle 1898a, 3). A pesar de la claridad de esta visión, el contenido de la revista muestra límites frente a tal propósito. Persisten los ensayos aún vitales de la memoria de la guerra, las investigaciones que advierten sobre el retorno del conservadurismo; la aproximación a la renovación literaria es más frágil y contradictoria.

La revista contenía ensayos sobre la nueva estética, de la propia pluma de José Enrique Rodó, pero a estos, al igual que a “la novela nueva”, se superponían escritos de la pluma de Calle quien, en su novela por entregas *Carlota* (1898b), presentaba un intento poco exitoso de renovación literaria, una novela llena de advertencias morales que había hecho poco por atrapar el espíritu de la renovación. La protagonista dice: “Estaba ya resbalando por la pendiente, cuando llegaste tú, gracias; has sido mi salvador, y por eso te quiero, Juan. Pero escucha: si me dejas... yo no sé lo que será de mí, te hago responsable ante Dios y ante tu conciencia. Ya sabes mi vida, mi porvenir no dependen de mí, sino de ti...” (Calle 1898b, 228).

En la *Revista de Quito* de 1898 el ensayo político de denuncia contra el clero conservador estaba vigente. Felicísimo López²⁰ escribía:

²⁰ Felicísimo López (1847-1912): ecuatoriano, intelectual liberal radical, médico, científico, periodista. Acompañó, con el ensayo político y en el campo de batalla, al general Alfaro. Redactor jefe del

Durante la larga dominación del partido ultramontano en el Ecuador, el clero ha gozado de privilegios y de las más amplias exacciones aduaneras; todas las iglesias, seminarios, conventos, monasterios y congregaciones religiosas que inundan el país, introducían, sin pagar derechos, toda clase de artículos de comercio y de consumo lícito é *ilícito*. Ningún empleado de Aduana era bastante osado para tocar algún fardo ó cajón que llevara la marca sagrada; de modo que el clero y sus infinitas ramificaciones absorbían la savia del país hasta dejarlo exangüe, envenenándole al mismo tiempo con un maremágnun de libros, catecismos y folletos que salían de las prensas católicas. (1898, 42)

En la prensa política liberal de 1898 las interrogantes de la época eran cómo llevar la bandera de la renovación cultural, cómo alentar el espíritu político en una forma cultural, cómo construir una sensibilidad que consolide la subjetividad y el proyecto político después de terminada la guerra.

Entre 1896 y 1906 sucedieron dos procesos constituyentes liderados por el Partido Liberal, en los que se transformaba en derecho una amplia gama de reclamos de justicia. El proyecto de construir una sociedad civil liberal fue la estrategia más poderosa desarrollada por el Partido Liberal para asegurar su hegemonía. En este marco conformó órganos de instrucción pública y promovió la formación de asociaciones de distintos grupos sociales.

El principio de la libertad de prensa orientó un decidido estímulo a la producción editorial y el uso de la imprenta por parte de distintas organizaciones. Desde la gran prensa hasta los proyectos editoriales de círculos sociales específicos calaron en los municipios, gobernaciones y espacios de influencia del Estado liberal: estos se empapelaron del discurso impreso.

El bando conservador, por su parte, se renovaba en la oposición al régimen por medio de una polémica sobre el significado de la nación, una incursión decidida para construir el obrerismo católico en los municipios que estaban bajo su influencia y una propuesta de modernización económica bajo su liderazgo. Así, con el apoyo del arzobispo Federico González Suárez, junto a los jóvenes de la élite criolla, en 1906 Jacinto Jijón y Caamaño, el intelectual y próspero industrial quiteño, fundó el Centro de Obreros Católicos, con la asistencia de más de 300 trabajadores. Se trataba de establecer lazos fraternos entre los de arriba y los de abajo y de construir identidades conservadoras para enfrentar la expansión del liberalismo (Luna, 2000). En las investigaciones de Valeria Coronel (2010) se puede ver cómo la élite conservadora intervino en las organizaciones

Diario de Avisos. Colaboró con los diarios *El Tiempo* y *La Democracia*, de Guayaquil. Combatió al clero conservador. Su ensayo fundamental de 1902 se tituló “Teocracia o Democracia”.

obreras de Quito para purgarlas de los elementos liberales en este período. La tendencia católica de la Sierra produjo un discurso historiográfico sobre la nación y las instituciones académicas poderosas, orientadas en el mismo sentido, como la Academia Nacional de Historia (1909-1950).²¹

Para los liberales de la guerra había que renovar el discurso de identidad, dotando de referentes pertinentes para su momento los conceptos de ciudadanía y nación. Aun contra el deseo de muchos de sus seguidores de continuar en las armas y, por medio de ellas expandir los derechos hacia las clases subalternas, el propio Alfaro predicaba la conciliación, pues la consideraba más oportuna para el momento político de edificar el Estado liberal.

Así como existe una literatura que ha insistido en la frustración de la promesa democratizadora del alfarismo,²² la nueva historia política ecuatoriana muestra la larga duración de los litigios políticos y jurídicos, que mantuvieron las clases populares en distintas regiones del país, en la lucha por la justicia, con base en el legado del republicanismo popular, en el caso ecuatoriano, alfarista (Coronel 2020, 315-37).

Jorge Benavides Solís, en *La arquitectura del siglo XX en Quito*, indica: “Debido a la Revolución liberal, Quito estuvo en condiciones de iniciar un proceso de dinamización como nunca antes había tenido. El Gobierno incentivó la participación civil, por lo cual la evolución urbana ya no se debió principalmente a los intereses de riqueza y expansión de la Iglesia” (1995, 23). Además señala:

Quito, según el boletín de la Oficina Internacional de Repúblicas Americanas editado en Washington, y que recogía los datos de un poco conocido censo nacional realizado en 1908, alcanzaba a 50.841 habitantes, en una extensión aproximada de doscientas hectáreas. La ciudad en dos años había aumentado treinta hectáreas a su territorio urbano. Surgieron las primeras ciudadelas: al sur, El Aguarico, y al norte, la denominada Larrea. Paralelamente, se inauguró la vía férrea que unía la Costa con la Sierra, así se daba facilidad al desplazamiento de mercaderías y personas. La inauguración de los servicios indispensables: agua potable, energía eléctrica y alcantarillado; inicio de la canalización de las grandes quebradas.

En 1909, Augusto Ridder, por capacidad y mérito, ganó el concurso en el que participaron cuarenta profesionales, y fue parte de la construcción del sistema de agua potable para la ciudad de Quito. (25)

²¹ Se puede consultar el trabajo integral de Guillermo Bustos sobre historiografía conservadora (2017).

²² Señala Handelsman en correspondencia personal (junio del 2021) el interesante cuento de Juan Montaño Escobar sobre Alfaro, “El último carajo del general”, en el que destaca la “promesa incumplida”, según las expectativas frustradas de los afrodescendientes que tanto habían apoyado a Alfaro (Montaño, 2008).

La historiografía ecuatoriana menciona la fundación del Banco del Pichincha en 1906. La campaña de la acción social católica se expresaba en los municipios de su influencia; la temida renovación de la intelectualidad y la prensa católica opinaban contundentemente en el diario *El Comercio* de 1906, en el *Boletín de Estudios Históricos Americanos* y en el periódico *La Defensa*.

Por su parte, la *Revista de Quito*, en el ensayo “Situación obrera” (1898b), proponía incluir la formación política obrera para lograr el paso de las milicias a los votantes, a los ciudadanos que manifiesten su libre voluntad en las papeletas. Para ello, promovía una campaña organizativa y de alfabetización para la redención del pueblo:

Establecería en lugares adecuados escuelas nocturnas para la instrucción de los aprendices y más hijos de gente infeliz que tienen que trabajar durante el día.

Con las erogaciones reglamentarias de los socios, atendería al socorro de los artesanos indigentes y de los enfermos, pago de botica, auxilio a viudas y huérfanos, etc.

La Sociedad estaría obligada á proporcionar trabajo á los honrados miembros de ella que no lo tengan ó no lo encuentran.

Daríanse conferencias dominicales y se abrirían, con la frecuencia posible, exposiciones y públicos certámenes.

¿Qué tal el proyecto, señores artesanos de Quito?

¡Unámonos todos para hacer la campaña del alfabeto! ¡Esta será la única redención del pueblo! (*Revista de Quito* 1898b, 19)

El intento de fortalecer los programas culturales y de afinidades, en medio de una ampliada esfera pública, no siempre fue respaldado. Hubo quienes destruyeron imprentas para tratar de evitar el proyecto de la renovación de valores e identidades. La revista comentó el incendio ocurrido en una imprenta liberal de la siguiente manera:

El destrozo de la imprenta de “El Industrial”, es hecho altamente reprehensible. Aun cuando quienes lo perpetraran fuesen radicales, amigos del Gobierno, hombres de leales y patrióticas intenciones, deben ser severamente castigados y obligados, además, a la indemnización de daños y perjuicios.

Una imprenta siempre es un instrumento de civilización, aunque, manejado por manos alevés ó corazones corrompidos, nos cause daños y angustias: romper una imprenta en populachera asonada, es criminal, es cobarde; es la revelación del miedo á la verdad ó de la incapacidad de deshacer y confutar la calumnia; es manifestarse pequeño é irascible contra enemigos que no tienen otra arma ni otra defensa que la palabra. Reprobamos este atentado de lesa civilización, en nombre mismo del Partido Liberal [...].

¿Qué se ha conseguido con estos y con parecidos atropellos? Que los difamadores aparezcan como víctimas, que los enemigos que se ocultan sean considerados como héroes, que la voz de los que nos denigran y á sabiendas nos calumnian adquiera la honorabilidad de los que se dicen padecer de persecuciones por la justicia. (Calle 1898c, 459)

Al preguntarse el periodista Calle cuál es el lugar de la literatura en esta renovación cultural, toma distancia de la letra de la época heroica, calificándola de “lirismo de los contendientes”. Describe así la lírica romántica como un valor, como un elemento de lucha, mas no como una valoración literaria que asegure “una independencia harto difícil de conseguir”. La revista reclamaba una estética para tiempos de paz, que se encargue de formar la nueva sensibilidad. En “Hablemos de literatura ecuatoriana” comentó:

Las épocas de ruda agitación política no son, regularmente, las más propicias para el cultivo de las letras, que requiere serenidad de espíritu y una independencia harto difícil de conseguir entre el tumulto de intereses y ambiciones contrapuestas que chocan y se hieren. La polémica periodística; las diatribas más ó menos enfáticas que se arrojan al rostro los partidos contendientes; las mutuas inculpaciones en que el resentimiento, el despecho y el odio suelen poner un extraño y caliente lirismo, si entran como elementos de lucha, en manera alguna pueden ser consideradas como producción literaria, tal como hoy se entienden estas palabras. [...]

¿Arte? ¡Poesía! Buenos estamos para pensar en literaturas, cuando el estado social, la atmósfera que nos rodea, inspira serios y fundados temores... (Calle 1898c, 61-62)

En la *Revista de Quito* del 27 de agosto de 1898 se ensaya un lugar para el artista literario Andrés A. Mata.²³ En “Grito bohemio” (189-91) el poeta se refiere al bohemio con atributos de conciencia y fortaleza espiritual, un sujeto que carga con el desdén de una cultura anti-intelectual, pero libra una batalla definitiva:

Bohemios son y lo serán! No importa
que graznen búhos y que ladren perros, [...]
Pero mañana mismo
en la lucha serán los primeros
que convertidos en tribunos se alcen
á defender la dignidad del pueblo;
que hagan vibrar al golpe de la prensa
el hosanna de todos los derechos
Y puede el vulgo calumniar sus nombres,
y puede el vulgo difamar sus hechos.

²³ Andrés A. Mata (1870-1931): venezolano, intelectual liberal, escritor y poeta de tendencia modernista. Colaboró en *El Día*, *El Cojo Ilustrado* y la revista *Cosmópolis*. Fue fundador del diario *El Universal*.

En la *Revista de Quito*, el 16 de febrero de 1898 Calle empieza a mostrarse preocupado frente a la renovación estética que antes defendía, por estar fuera de su control. En este sentido, critica la entrega de la revista *América Modernista de Artes y Letras*:

Ha reaparecido en Guayaquil esta revista escrita por algunos jóvenes simpáticos, inteligentes y extraviados en los vericuetos no siempre limpios de un decadentismo de segunda ó tercera mano. Es lástima que chicos inspirados y de entendimiento nada vulgar como los Gallegos del Campo, Luna, Ampuero, Luis Vernaza y otros, se desperdicien así, en vez de seguir la tradición literaria de la generación anterior, menos brillante talvez, pero más concienzudamente literaria. Sin el conocimiento de los clásicos griegos y latinos, los eternos maestros de la forma, sin el asiduo estudio de los escritores del siglo de oro de la literatura española, sin la reposada lectura de los portaestandartes del ciclo romántico, nada se sacará de los pujos de la imitación á los poetas de las modernas escuelas que han hecho maravillas de composición y colorido cuyo secreto se han guardado. Todavía no estamos preparados para la invasión modernista: lo decimos sinceramente. (Calle 1898f, 229-34)

Calle describe el modernismo como un arte extranjerizante. Reclama la vigencia de las tradiciones clásicas y españolas, acercándose al conservadurismo; en esta reacción apela también por la cultura hispánica. La *Revista de Quito* se manifiesta antiimperialista; cree en la lucha por la soberanía de Cuba, pero no cree en el modernismo literario latinoamericano, pese a su poderoso canje intelectual latinoamericano:

Sería muy aventurado decir que el momento de la liberación de Cuba está ya cercano; que el primer sol del siglo futuro alumbrará el libre pendón de la estrella solitaria, triunfador y único en la tierra de Martí y Maceo, de Céspedes y Agramonte, de Plácido y Juan Clemente Zenea; pero que ese momento vendrá indefiniblemente, es indudable. España ha agotado en la grande Antilla todos los medios de conciliación, que han sido rechazados; ha ensayado el régimen del terror é inauditas crueldades, que no han hecho sino exasperar los ánimos, ha enviado un grande ejército y gastado inmensos caudales, y eso no ha servido sino para dejar la Península pobre, exangüe y desacreditada, y dar vuelo al levantamiento de Filipinas. (Calle 1898d, 293)

Calle se muestra preocupado porque se publican más los trabajos de extranjeros que los de los ecuatorianos, sin comprender que de ese canje se formaría la red modernista latinoamericana y la renovación cultural tan esperada. Paradójicamente, Calle, quien había presentado el interrogante sobre la cultura liberal, se mostraba reacio al surgimiento de la renovación que hacía el modernismo cultural. Criticaba la revista literaria liberal *El Ecuador Literario*, por considerar un error llenar el vacío cultural con ensayos de “arte nuevo”.

En su intento de combatir el modernismo como un arte extranjerizante, retoma la figura de Montalvo, a quien identifica como hispanoamericano separado de la corriente latinoamericanista que estaba, precisamente, alimentada por el radicalismo latinoamericano y el modernismo literario.

He aquí un breve catálogo de las obras de Montalvo:

- I. *El cosmopolita.*
- II. *El regenerador.*
- III. *Las catilinarias.*
- IV. *Mercurial eclesiástica.*
- V. *El espectador.*
- VI. *Sesenta capítulos que se le olvidaron á Cervantes.*
- VII. Dramas: *El descomulgado.* –*Granja.* –*Jara.* –*El Dictador.* –*La leprosa* (inéditos todos ellos).
- VIII. Folletos: –*La dictadura perpetua.* –*La voz del Norte.* –*Las catacumbas.* –*El sur de Colombia.* –*Cartas a Julio Calcaño.* –*Modelo de elocuencia académica.*

La obra de Montalvo, representada en este catálogo, lejos de ser una producción extranjera, es una contribución a los combates internacionales desde una matriz americana y desde el proceso ecuatoriano. Su trabajo incluye al menos cuatro polémicas que se concibieron en la disputa nacional, conectada con otras corrientes en la lucha mundial.

El primer tema presente en *El cosmopolita* tiene que ver con el cuestionamiento al imperio de la estética sobre la ética. Este es un reclamo universalista, cercano al humanismo y, a la vez, un llamado de atención a la necesidad de contextualizar lo bello desde una lectura crítica de las jerarquías sociales. El segundo asunto, aunque no podemos agotarlo ni profundizarlo suficientemente, tiene que ver con la propuesta de un castellano como lengua viva, que puede ser material para el aporte americano; el trabajo de los americanos contribuye a la obra de la modernidad en lengua española americana. Sin duda, el tercer problema local, que puede ser entendido de forma universal, es el debate entre las corrientes democráticas y las autoritarias, disputa que se libra en las repúblicas latinoamericanas y en la propia península ibérica.

La crítica al fundamentalismo de García Moreno cabe dentro de una corriente democrática contra la restauración y el monarquismo europeo, pero no es extranjerizante, sino que está inspirada en la disputa local desde corrientes filosóficas compartidas. Finalmente, el cuarto punto es la crítica al clero, tema fundamental de su obra, que muestra cómo la actividad del clero en América es un problema tanto para las repúblicas

andinas como para los procesos de formación del Estado nacional en todos los continentes.

Calle recomendó que a la obra de Montalvo se le debía añadir su correspondencia literaria, documentación que hasta ese momento estaba en manos de la familia, según registraba el inventario hecho en París por don Clemente Ballén. También sugirió publicar los juicios críticos que habían sido emitidos sobre sus escritos, por los críticos nacionales y extranjeros, y las biografías que se hicieron de Montalvo, así como añadir a la obra los folletos y artículos que estaban dispersos en las publicaciones de periódicos y revistas:

El D. Juan Montalvo vehemente, nervioso, sincero y patriota no está, acaso, tanto en sus libros de empeño y de sus pujos literarios y filosóficos, cuanto en los folletos de combate y propaganda, como en sus afecciones terribles y patrióticas venganzas: en los *Siete Tratados*, por ejemplo, descuella el literato y el filósofo; en *Las Catilinarias* el hombre, el liberal y el patriota; y á este es necesario presentarle redivivo. (Calle 1898d, 299-300)

Paradójicamente, al periodista Calle le importaba la compilación de la obra completa del intelectual liberal, pero lo que proponía se asemejaba más al proyecto conservador de los autores hispanos: “Las obras de D. Juan Montalvo, legítima gloria de las letras hispanoamericanas, deben reimprimirse en edición completa para honra y lustre de la literatura ecuatoriana, que tan incipiente creen muchos” (Calle 1898d, 293).

En la *Revista de Quito*, en marzo de 1898, Calle contribuía a formar una mirada escéptica sobre el modernismo literario. Rodó, que era un liberal ligado al Partido Colorado de la República del Uruguay, en “La novela nueva” se preguntó —al igual que los liberales ecuatorianos de la revista— sobre el giro cultural de la hegemonía liberal:

Nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad. —Tenemos, sí coloraciones raras, ritmos exóticos, manifestaciones de un vivo afán por la novedad de lo aparente, osadas aventuras en el mundo de la armonía y el mundo de la imagen, refinamientos curiosos y sibaríticos de la sensación... Pero el sentimiento apenas ha demostrado conocer las fuentes nuevas de la emoción espiritual, y el pensamiento duerme en la sombra, ó sigue los rumbos conocidos, ó representa sólo la manifestación de algunas individualidades aisladas, el vano concitador en que se pierde la voz de espíritu sin séquito. [...]

—Amamos, sí la aspiración de la originalidad que busca imprimir un sello peculiar y profundo á aquellas formas que lo admiten de nuestro arte, y que se manifiesta en la novela de América por las tentativas, ya de evocar la gloria de nuestras tradiciones, ya de poner en juego los elementos dramáticos de nuestra sociabilidad, ya de colorearse en los tintes de la naturaleza propia, ó de reflejar las formas originales de la vida en los campos donde aún lucha la persistencia del retoño salvaje con la savia de la civilización invasora. (Rodó 1898, 400-4)

Rodó entiende que es un signo de innovación acorde a una época de vida republicana y de progreso; sin embargo, le parece un giro superficial, una experimentación formal que no genera sentimentalidad ni un saber nuevo. El giro modernista intenta desplazar al naturalismo, pero no logra instalarse como un referente de este, de sentimiento ni de conocimiento profundo y sólido. Rodó califica al modernismo de superficial, novelero e inconstante. La noción de identidad que ofrecía Rodó, después de descalificar al modernismo por falta de raíces, fue la del arielismo.

La novela americana encerraba cambios y permanencia; debía traer a la letra la reproducción de “los elementos dramáticos de nuestra sociabilidad” y también recoger la costumbre y el paisaje propios: “Todo propósito de autonomía literaria que no empiece por reconocer la necesidad de la vinculación fundamental de nuestro espíritu con la de los pueblos á quienes pertenece el derecho de la iniciativa y de la dirección, por la fuerza y la originalidad del pensamiento, será, además de inútil, estrecho y engañoso” (Rodó 1898, 401).

La *Revista de Quito* se reconoce también contraria al modernismo extranjerizante. Reclama, con Rodó, la posibilidad de hacer conexión con “el espíritu de los pueblos” (401), hacer contacto con los referentes conocidos y no romper la matriz cultural. Calle logró reunir en la revista a un grupo de críticos literarios desfavorables al modernismo: al uruguayo Rodó le siguió el cubano Eulogio Horta,²⁴ quien veía en el modernismo un fenómeno generacional que había cobrado la subjetividad de los artistas y había fundado una doctrina originada en los parnasianos y la cátedra de Baudelaire. Mientras Rodó observaba en ellos una tendencia extranjerizante, Horta miraba un dogma y una nueva religión de otro planeta:

Diríase que los simbolistas pertenecían á otro planeta: en sus jardines no había más que lotos, magnolias y lirios, sobre todo lirios; la fauna se componía de cisnes, pavos reales y tarascas. [...] Entró por mucho en todo ello la crisis pesimista experimentada por toda la juventud de ahora doce años, la educación dogmática recibida por muchos de ellos, y la pasión del Arte por el Arte legada por Baudelaire y los parnasianos, de donde proceden aquéllos en línea recta. [...] Dos grande méritos hay que reconocer á los simbolistas: una compresión neta de las virtudes inherentes al lirismo y, como corolario, la instauración del verso libre. [...]

²⁴ Eulogio Horta (1865-1912): cubano, colaboró en periódicos de Cuba y fundó la revista *La Nueva Alianza*. Fue redactor de *La Verdad* y de *Cienfuegos Ilustrado*. Colaboró en *El Fígaro*, *La Habana Elegante* y en la revista de Santiago, *Ilustración Cubana*. Le interesaron los estudios esotéricos y de ocultismo. Se suicidó en San Juan, Puerto Rico.

Espanto nos causa, al recordar los frutos malsanos del modernismo en la juventud de hispano-américa, las extravagancias á que daría margen el naturalismo en un medio intelectual dócil a las sugerencias del lenguaje [...] armonioso conjunto que forman los talentos jóvenes del naturalismo, cuyas almas se mueven á impulsos del amor y de la pasión por todo lo que afecta á la humanidad, evadiéndose definitivamente de *la torre de marfil* y dejando atrás “alma blanca de la Edad Media”, tan grata al nuevo converso católico J. K. Huysmans.²⁵ (Horta 1898, 399-404)

El proyecto editorial de la *Revista de Quito* es, fundamentalmente, crear una cultura liberal mediante la puesta en circulación de narrativas que incluyeran sentidos de gusto e identidad. La literatura había de aspirar a esta nueva civilización. En la revista se critica la visión del partido godo sobre la política y se propone más democracia. En este sentido, también advierte al régimen liberal que no debe apoyarse solo en el Ejército nacional o en clientelas y caudillismos, y tampoco parecerse al presidente Veintimilla, que quiso gobernar con las armas; plantea, en su lugar, crear una sociedad civil, esto es, cultivar la nueva cultura de libertad mediante las élites liberales.

El modernismo fue considerado peligroso; esta corriente liberal de la estética (para algunos hasta anarquista) les resulta a las burguesías metropolitanas y a las corrientes más conservadores o rígidas dentro del liberalismo americano un adversario poco complaciente con el naturalismo y con la idea del progreso, pues no toleraba una identidad localista; tampoco daba tregua a la *mediocridad burguesa*. El modernismo emprendió una revolución radical en los lenguajes artístico, crítico y cultural.

En su intento de desacreditar al modernismo, la revista conforma una sección dedicada a la crítica del simbolismo y del parnasianismo. Allí se defiende una tendencia favorable a la identidad americana idealista, *arielista* y se hace una difusión vigorosa de la novela naturalista en nombre de la identidad de un pueblo. La constitución del pueblo después de la guerra es el gran interrogante, el proyecto cultural que adelanta los grandes procesos del siglo XX.

²⁵ La novela de Joris-Karl K. Huysmans (1848-1907) *A Rebours* (*A contrapelo*) fue publicada en 1884. Hoy sigue vigente y su lectura es imprescindible para entender la cultura y el arte de fin de siglo.

Capítulo dos

***Guayaquil Artístico*, 1900: revolución en el campo de las ideas, crítica del dominio tradicional y formación de un público liberal**

1. Republicanos e intelectuales innovadores: rearmando el vínculo entre Juan Montalvo, Eloy Alfaro y Emilio Gallegos del Campo, en el *Guayaquil* de 1900

La revista *Guayaquil Artístico* se definió como una revista de letras, ciencias, artes y variedades, cuando salió a la luz en el puerto de Guayaquil el 9 de octubre de 1900. El semanario se editó en la tipografía Gutenberg, bajo la dirección de los intelectuales del liberalismo, Manuel Antonio Campos Rivadeneira y Pedro Pablo Garaicoa.²⁶

Guayaquil Artístico tenía como objetivo poner en circulación una serie de referentes culturales que permitieran formar sensibilidades modernas en Guayaquil. En este marco se exploraron inserciones de nuevas corrientes artísticas en el programa cultural del liberalismo. En 1900, en Guayaquil la nueva generación de intelectuales del liberalismo se encuentra en una gobernación dirigida por el Partido Liberal. La fiesta cívica republicana se ha vuelto un lenguaje reconocido para las autoridades y la sociedad civil. Esta identidad también era compartida por las clases medias urbanas y los círculos populares organizados en torno al mismo partido y al ideal de una civilización democrática. Así, el lanzamiento de la revista se hizo precisamente el 9 de octubre, día de la fiesta cívica que conmemoraba la gesta de Independencia de Guayaquil en 1820.

En este marco de legitimidad cívica, y junto con una serie de estudios y citas del poeta de la independencia, José Joaquín de Olmedo, los redactores de la revista introdujeron una innovación significativa: una propuesta atenta a la literatura moderna:

Al presentarnos en el estadio de la prensa con el modesto semanario cuyo primer número vé la luz pública en el día que rememora la gran efemérides de la independencia, nos es satisfactorio y necesario consignar en la presente Exposición los propósitos que nos impulsan á fundar “GUAYAQUIL ARTÍSTICO” y las risueñas esperanzas que abrigamos de asegurar el sostenimiento y prosperidad de nuestra revista. Consecuentes con el ofrecimiento de presentar al público una revista esencialmente ecuatoriana, lucharemos, en cuanto sea posible, porque tanto el material literario como el artístico sean completamente nacionales. (Garaicoa et al. 1900, 1)

²⁶ Pedro Pablo Garaicoa (1876-1936): ecuatoriano, periodista liberal que colaboró en el *Diario de Avisos* y *El Grito del Pueblo*. Fundador de la revista *Guayaquil Artístico*.

La gran aspiración guayaquileña en 1820 fue consolidarse como entidad política independiente de la influencia limeña y, sobre todo, de la Gran Colombia. Ochenta años más tarde, el Partido Liberal retomó el discurso de la independencia, pues una vez que concluyó la guerra en 1895, y en pleno ejercicio de Gobierno en 1900, proclamó su antagonismo al hecho de que el conservadurismo transnacional interviniera en el país. Consolidar el espacio nacional fue el discurso del partido y la revista *Guayaquil Artístico* de 1900 intervino en esta discusión. Su aporte específico en el horizonte nacional fue hablar de la existencia de creadores nacionales y de un público nacional para la cultura moderna. También se empeñó en hacer valorar la producción material literaria y artística en Guayaquil y en otras ciudades del Ecuador:

Napoleón, Washington y Bolívar

Leyendo la histórica vida de Bolívar digo: se despojó de sus intereses; se constituyó en padre amoroso de sus ciudadanos; luchó con elementos de cristal contra armas de acero, formó niños héroes y grandes capitanes, atletas de veinticinco años; y selló con sangre redentora en los campos de Junín y de Ayacucho la libertad de cinco naciones.

¡Bolívar! Tú eres la más grande figura política que registra la historia de la humanidad. (Gallegos Naranjo 1900, 59)

El reconocimiento de los símbolos republicanos, la asociación entre la soberanía nacional y la producción de un arte moderno desde las ciudades del Ecuador, y una aproximación a los lenguajes y técnicas de la representación en la modernidad forman parte de la misma empresa cultural innovadora. No se trataba de un nacionalismo costumbrista, sino de una nación política en el discurso de la emancipación. Así, la revista anuncia que abordará la producción literaria junto con la fotográfica, dejando ver una producción de arte moderno en ambas ramas del arte en el país: “Con este objeto hemos efectuado y hacemos hoy un nuevo llamamiento á los escritores, poetas y fotógrafos del país, para que coadyuven con su valioso contingente á la feliz realización de la labor que hemos acometido” (Garaicoa et al. 1900, 1). Se trataba de una producción nacional rupturista.

La revista habla para los artistas; proponía construir arte moderno desde la nación, desde la participación de los artistas ecuatorianos en la formación de la modernidad, en la que está interviniendo radicalmente la intelectualidad latinoamericana de inicios del siglo XX:

Inspirados en este anhelo patriótico de trabajar por el mayor desarrollo intelectual y conocimiento de la República en el exterior, en las tres importantes manifestaciones de la Literatura, la Ciencia y el Arte, abrigamos la esperanza de que no será mirada con indiferencia esta nueva cruzada de las letras ecuatorianas, que emprendemos hoy siguiendo la corriente del Progreso moderno tan fecundo en brillantes ostentaciones de la Inteligencia y Cultura de los pueblos Latino-Americanos. (1900, 1)

Aclara *Guayaquil Artístico* que no se detendrá en el debate partidista tradicional, en “los odiosos debates políticos” y las “controversias religiosas”. No intervendrá en el antagonismo entre los liberales y el fundamentalismo conservador; su heroicidad será intelectual:

Excluidos de nuestro programa los odiosos debates políticos y las controversias religiosas, la Dirección de “Guayaquil Artístico”, sólo tiene en miras, repitiendo lo expresado en su prospecto, ya conocido por el público, trabajar en el campo de las Artes y de las Ciencias, tratando de obtener, mediante las colaboraciones, laureles inmarcesibles para la Patria en el torneo grandioso de la Idea. (1)

Los editores recuperaron el espíritu y el lenguaje de la Revolución liberal; hablaban de lo nacional, pero no estaban dispuestos a repetir los lenguajes *declamativos* del siglo XIX. Su innovación sería la de una producción cultural transformadora en el país y el continente. La revista rinde tributo al periodismo liberal guayaquileño como el origen de esta *luz cultural*.

En la revista se exploran distintos géneros literarios, algunos en formación y se mezclan paradigmas estéticos, algunos también en formación. *Guayaquil Artístico* no fue una revista de géneros puros; podríamos decir que la revista exploró distintos géneros, cuya suerte fue distinta. Esta es una publicación fundamental en el arranque de la indagación del modernismo literario, que experimentó un desarrollo en el país y en América Latina. También exploró géneros que hoy se catalogan como ciencia ficción, pero que en su momento no se definían como un género estable; algo comparable a lo que sucedía en la literatura inglesa, a una exploración que integraba reflexiones sobre las premisas del conocimiento científico en esa era del positivismo que observaba su impacto en el imaginario social. Se trataba de piezas narrativas con nuevos referentes, que daban cuenta de la irrupción del imaginario social proveniente de la ciencia.

La revista publicó la fotografía del guayaquileño Francisco Campos y dio a conocer datos de su biografía. Campos fue resaltado como un ciudadano ejemplar: profesor del Colegio Vicente Rocafuerte en las cátedras de Historia, Literatura, Filosofía,

Matemática y Física, y rector por tres ocasiones del mismo importante colegio. Se resalta su intervención para que Guayaquil accediera al agua potable: “Ha desempeñado elevados puestos públicos, haciendo cuanto bien le ha sido posible: merecen particular mención los inestimables beneficios que ha prestado á este puerto, iniciando y llevando á cabo aquella colosal y provechosa obra del agua potable...” (Garaicoa 1900a, 112). Campos, educado en las grandes capitales europeas, hablaba y escribía en varios idiomas y había publicado las siguientes obras: *Elementos de Física y Astronomía*, *Cuadros históricos de los Concilios Ecuménicos*, *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos*, *Compendio histórico de Guayaquil*, *Plácido*, *Narraciones fantásticas*, *Tradiciones históricas*, *Viaje a Cuenca*, *Recuerdos de viaje*, *La receta*. Campos preparaba la publicación de *Rosa verde*.

El ensayo sobre Campos resalta su sabiduría y a la vez su humildad, su lucha por estar siempre actualizado y atento a los progresos de los científicos modernos. Presentados todos estos méritos ciudadanos, se publica la obra de exploración científica *Ciencia ficción*.

Campos escribe *Un viaje a Saturno*,²⁷ novela de folletín de la que cada semana la revista *Guayaquil Artístico* entregaba una parte a sus lectores. Se dispuso una extensión de dos páginas por entrega; la primera parte se publicó en octubre de 1900. *Un viaje a Saturno* es una obra de corte modernista, de gran erudición científica, destinada a un público moderno con deseos de experimentar con lenguaje y situaciones. El cálculo matemático, la física, las progresiones geométricas y las reflexiones sobre astronomía atraviesan toda la narración. La novela se construye con ironía y humor para hacer crítica social. Aquí el narrador utiliza la reflexión científica para hablar del comportamiento social, de las actitudes y de los puntos de vista.

En *Un viaje a Saturno*, una noche en que el cuarto del narrador estaba alumbrado por una vela, llega con una nueva luz un extraño y pequeño sujeto que dice llamarse *Prorororou* y asegura venir del segundo círculo de Saturno. El sujeto luce pequeño, pero su estatura y su fuerza se adaptan a las circunstancias; él puede crecer cuando le parezca bien hacerlo. En el lugar de este encuentro, estaba presente el astrólogo Parascelso, científico de la Tierra que hacía reflexiones sobre el firmamento y decía: “Para mí la

²⁷ La novela de folletín *Un viaje a Saturno*, de Francisco Campos, fue publicada por entregas en la revista *Guayaquil Artístico* a partir del 28 de octubre de 1900. Actualmente, se encuentra disponible para los investigadores gracias a la digitalización que hizo el Archivo Aurelio Espinosa Pólit (AAEP), de la ciudad de Quito. Esta novela de folletín ha sido publicada en Quito: *Ciencia ficción ecuatoriana*, vol. 1, El Fakir, 2018.

astronomía es la astronomía” (Campos 1900, 48). Esta reflexión causa la carcajada del visitante interplanetario. El visitante saluda en correcto alemán y dice que le asombra que el astrólogo diga disparates, como que el firmamento es azul, que es bóveda que se va convirtiendo en negra y que las estrellas aparecen:

Como habitante de un mundo más civilizado que el vuestro, soy exigente en punto a tecnicismos. Yo pertenezco al planeta Saturno o Bckmlpdz. Planeta más adelantado que encontró *la cuadratura del círculo*, han resuelto el problema de la trisección del triángulo, hemos encontrado la solución al cálculo de los tres cuerpos en el espacio, moviéndose con movimientos diversos, pero conformes y constantes [...].

¿Qué muñeco es este?, dijo el astrónomo y quiso tocarlo, apenas le tocó, cayó de espaldas, recibiendo un porrazo. El pequeño habitante de Saturno se echó a reír.

Vaya con los astrónomos dijo: como ya se consideran poseedores de los secretos de los astros, quieren también apoderarse de sus habitantes. (Campos, 1900, 48)

Además, según dice el saturnino, en su planeta “no dicen disparates...”. Este sujeto raro encuentra que la Tierra es muy pequeña y aislada, que los terrícolas no conocen sino la mitad del planeta y “el que conoce solo la mitad, no conoce el todo. Este axioma debe ser tal en la Tierra como en la Luna” (59). El personaje continúa: “En Saturno tenemos el principio de que no hay cuerpos simples, pues la simplicidad corresponde a los espíritus” (60).

En esta narración, Campos introducía una crítica aguda a la *verdad unilateral* y planteaba la existencia de puntos de vista en el conocimiento. La verdad es incompleta si es vista solo por una parte; la diferencia, la crítica o el diálogo son sustantivos al conocimiento. Aquí se observa una reflexión desde el arte sobre la ciencia: “Creo que no existe definición buena, ni puede haberla, porque debe contener el todo y al solo definido, y para esto, es preciso conocer la esencia de las sustancias, y sus diferencias con otras”. (83). Y continúa:

Yo no sostengo nada, lo que hago sencillamente es opinar que muchas tesis absurdas se sostienen con vigor, aunque no científicamente... allá en mi segundo anillo, hay la costumbre de probar la verdad, demostrándola hasta la evidencia, y cuando no sabemos una cosa, ni conocemos su causa decimos con franca humildad: no lo sabemos. (131)

En este fragmento de *Un viaje a Saturno* se puede leer cómo el autor, que es científico, emplea el arte para adelantar una crítica a la autoridad de la ciencia positivista.

Los ensayos de Campos indagan en una posible articulación entre la innovación literaria —enfocada en las sensibilidades y nociones críticas sobre la capacidad de adaptación del lenguaje a los objetos que representa— y las investigaciones en la ciencia moderna, cercana al positivismo, pero también atenta a los descubrimientos que permite, en su momento, el avance tecnológico. Lo que hoy vemos como ciencia ficción en la obra de Campos parece una polémica librada por medio de los personajes literarios, entre el espacio de la estética moderna y el de la ciencia.

El arte es el terreno de la crítica, de los usos del lenguaje de manera instrumental. No se trata de demostrar la relatividad de la verdad, sino de poner en duda la adecuación entre la palabra y la cosa, la analogía que implica, y que es objeto de la crítica de los modernistas que proclaman la autonomía del significante e, incluso, su precariedad:

¿Cómo haremos el viaje?

Aprovechando la séptima composición del oro, que es un gas refractario a la gravedad, y produce el efecto contrario de la atracción, (V) sabe que en la atracción hay dos polos, uno que atrae y otro que rechaza. Se aprovecha el que rechaza y subimos con una velocidad moderada de diez mil leguas por hora. (60)

El viaje se hizo en globo, atravesando el espacio sideral; luego, el saturnino dijo: “Somos aquí seis seres, de los cuales cuatro pertenecen a la tierra, uno á la luna, y otro a Saturno. Los habitantes de la Tierra están en mayoría” (1901, 167). La composición del grupo viajero adelanta un tema central en la narrativa: el sentido relacional (relaciones sociales) de la verdad, lo cual va en contra de la noción de verdad como relación sujeto-objeto: la pareja que discrimina al *saturnino* en el espacio doméstico, el aficionado a la ciencia; ellos se conectan con el saturnino mediante afectos. Parascelso busca la esencia, pero es el más equivocado.

La novela fantástica encierra un discurso que confronta a la ciencia desde el presupuesto crítico del arte; le recuerda su teoría del lenguaje y cuestiona sus mitos. La novela fue publicada en la revista *Guayaquil Artístico*, junto con otros aportes sobre ficción, como el cuento “El fantástico”, de Alberto Arias Sánchez (marzo de 1901).

Guayaquil Artístico se interesó por la investigación científica y el comportamiento humano. Así, Garaicoa seleccionó el retrato de José Julián Coronel e hizo un homenaje a este médico moderno. Se comentó la investigación de este científico guayaquileño. El doctor Coronel escribió una tesis sobre hemiplejia histérica, estudio que se discutía y se consultaba en Ecuador y en Europa. Además, el crítico lo elogió como un médico

compasivo con el dolor de sus pacientes, a la par que seguía con atención los progresos científicos modernos e indagaba sobre la subjetividad burguesa y sus crisis en Guayaquil de 1900.

En otro ámbito de *Guayaquil Artístico*, encontramos un proyecto centrado en actualizar el valor del intelectual más reconocido del pensamiento republicano liberal en el Ecuador decimonónico: Montalvo. Para traerlo al presente del proyecto de innovación cultural de 1900, Campos presentaba en octubre de 1900 el Círculo Juan Montalvo: “Altamente satisfactorio nos es grato consignar en las columnas de nuestra revista el brillante resultado obtenido por la velada que, á honrosa solicitud del I. Consejo Municipal, presentó el Círculo Literario ‘Juan Montalvo’ la noche del 10 del presente en el local de la Sociedad Artesanos Amantes del Progreso” (Campos 1900, 1-2).

Según Galo René Pérez (2001, 103) —investigador de largo aliento sobre la biografía y obra de Montalvo y los intelectuales del liberalismo—, la figura de Montalvo está íntimamente ligada a la del viejo luchador Alfaro; el primero, en el plano de las ideas; el segundo, en el de la acción. Las ideas de Montalvo apasionaron a los nuevos escritores y conductores políticos, entre estos últimos a Alfaro, quien apoyó económicamente al escritor en uno de sus destierros. A pesar de que Alfaro fue diez años menor que Montalvo, los dos liberales compartieron el mismo proyecto político. Los dos arriesgaron tanto en el plano de las ideas como en el de la acción. Alfaro, vencedor el 5 de junio de 1895, intentó gobernar “sin odios ni venganzas...”.

Una parte importante de la revista fue la de formar un público atento al arte. En este sentido, se entiende la existencia del Círculo Juan Montalvo, que ponía a los artistas en conexión con los obreros de la Sociedad Amantes del Progreso. En un acto literario los mejores trabajos fueron premiados con dos medallas de oro; los premios los obtuvieron los señores Paz Ayora y Francisco Fálquez Ampuero.

La publicidad liberal se valió de la construcción de los símbolos culturales. La revista presentó una semblanza de Montalvo, el gran liberal polemista que estudió en la Universidad Central del Ecuador. Al año de su muerte, el Congreso ecuatoriano ordenó levantar una escultura con su figura; se decidió que el lugar de su instalación fuera la ciudad de Ambato. En 1900 la intelectualidad liberal retomó su nombre para revalorar la imprenta y la esfera pública:

Intelecto acariciado por nobilísimos ensueños, corazón en la fragua del valor y el patriotismo, nada le arredró en su brillante carrera política y literaria y, en medio de los mayores peligros y vicisitudes, trabajó con ahínco por el bienestar público y escribió obras de tanto mérito como *Las Catilinarias*, *El Regenerador*, la *Dictadura Perpetua*, los *Siete Tratados* y los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y dramas de no escasa valía, como *La Granja*, *El Descomulgado*, *La Leprosa*, y *El Dictador*. (Garaicoa 1900b, 14)

Guayaquil Artístico quiso honrar la memoria de Montalvo y publicó el ensayo de su autoría “El periodismo”, en el cual advierte Montalvo que nadie debe servirse de la imprenta para desviar la verdad y corromper a los ciudadanos. No se refiere a un auto de fe moralista, sino a la ética profesional de los periodistas en una sociedad democrática:

La sabiduría política, la urbanidad caballeresca, la templanza en el decir y el obrar son tan necesarias entre individuos como entre naciones. De ahí que proviene la necesidad de que el escritor sea instruido, medido, cuerdo: ni se le oculta los puntos de derecho, ni se le ignora la ciencia diplomática, ni se desprecia las leyes de los pueblos adonde se dirigen sus escritos, ni suelta la rienda á sus pasiones, y en impetuoso disparo va á estrellarse contra la inocencia hiriéndola de muerte: prudente, comedido, avisado, he ahí las dotes del escritor que se propone mantener en su punto los derechos, abogar por las libertades y difundir la luces civilizadoras. (Montalvo 1900, 15)

La revaloración de la figura y obra de Montalvo fue uno de los importantes esfuerzos de la revista para formar un público liberal en la cultura. En diciembre de 1901 *Guayaquil Artístico* anunció que, con el proyecto, promocionado por los intelectuales de esta revista, el supremo Gobierno había comisionado a Roberto Andrade para editar en Europa las obras completas de Montalvo. En 1902, la sección “Ecos literarios”, que escribe Pedro P. Garaicoa, resalta la admiración que siente por Montalvo y agradece el ensayo bibliográfico “Juan Montalvo”, escrito por el doctor Agustín L. Yerovi.

Siguiendo las huellas de Montalvo, en *Guayaquil Artístico* en 1903 se publicó el relato corto “El pantalón de paño del Sr. Chateaubriand”. Montalvo había sido previamente valorado por el hispanismo de Juan Valera; incursionar en otra apropiación modernista de Montalvo era un gesto atrevido. Valera era una autoridad internacional respecto de los valores intelectuales escritos en lengua castellana. Al entrar Montalvo en la valoración de los modernistas —lo cual les correspondía por derecho propio, pues ellos estaban ligados a la historia intelectual y política del republicanismo liberal y radical ecuatoriano— se abrió una polémica sobre la ubicación del ecuatoriano entre dos grupos rivales. Recordemos que Valera propuso un canon de valores intelectuales ligado a una

noción hispanista del patrimonio cultural, mientras los modernistas hablaban más de innovación que de tradición, por lo cual eran muy mal vistos por Valera.

En el mismo año se publicó por entregas el largo prólogo, escrito por Valera, del libro de Montalvo, *Geometría moral*. Valera dice: “Juan Montalvo en todo cuanto ha escrito y más aún en *Geometría moral*, es un autor extraordinario y singularmente sugestivo [...] cuando yo leo algo suyo no puedo menos que pensar en la vida intelectual de la América que fue española” (Valera 1902, 122-5). Valera observa en Montalvo²⁸ a un lector brillante del canon de un sujeto español en América:

Tal es la amplitud de la mente de Juan Montalvo, que ha penetrado en ella sin confusión y con holgura y orden todo el saber de Europa, desde los primeros tiempos de la clásica civilización greco latina hasta el día de hoy; y tal es la pasmosa capacidad de su rico, pintoresco y brillante lenguaje, que por su medio expresa y trasmite cuanto sabe: filosofía, religión, literatura y bellas artes, poniendo en todo, antes de expresarlo, el sello original y característico de su propia persona. (Valera 1902, 122-5)

¿Cuál fue la apropiación específica que el modernismo guayaquileño hizo de Montalvo? ¿Fue parte de la formación de un público que se reconocía en el gran autor para que lo valoraran sus nuevos lectores? En 1904, la huella de Montalvo sigue revitalizada y presente; la revista publica el ensayo corto “El padre Lachaise”, y en 1905 “El buscapié” (prólogo del libro *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*). El epígrafe de Montalvo decía: “El que no tiene algo de don Quijote no merece el aprecio ni el cariño de sus semejantes”. Como sabemos, Montalvo combatía la tiranía y luchaba por la emancipación o libertad de los pueblos, en medio de la censura ultraconservadora. En este epígrafe se nombra a don Quijote —que representa a un caballero humanizado, terrenal, que pone por delante sentimientos, valores y virtudes para su vida itinerante en el combate por su noción de justicia—, ese sujeto literario universal que, al igual que Montalvo, consideraba la libertad como el más grande y precioso de los dones. Sancho y don Quijote eran individuos libres, que vivían a cielo abierto, en búsqueda de la justicia

²⁸ Handelsman comenta que una de las grandes frustraciones de Montalvo fue no haber sido incorporado a la Real Academia de la Lengua, a pesar de los elogios de Valera y el apoyo de Pardo Bazán. (Correspondencia personal, junio de 2021).

Para nosotros, la frustración proviene más bien del hecho de que él fue un blanco de la censura conservadora vigente hasta la Revolución liberal; por ello, uno de los combates de Alfaro fue promover la difusión de su obra fuera del Ecuador. La talla emblemática de Montalvo en el combate internacional entre corrientes pesó tanto en la conservadora institución de la Academia de la Lengua en el Ecuador del ultramontanismo como en la Academia española hispanista

y la autonomía... En este epígrafe podría haber una advertencia que es también una interrogante: ¿quién puede apreciar o querer a un hombre que no luche por su libertad?

La revista *Guayaquil Artístico*, reconocida como una escuela moderna, recibió un ejemplar de la reciente edición de *Las catilinarias*, de Montalvo, de parte de los talleres de la Imprenta del Tiempo, de Quito. La edición constó de 462 páginas. Esta imprenta, propiedad de Luciano Coral, quien fue un gran militante liberal, lanzó un tiraje más asequible al público, en formato económico, lo que nos hace pensar que se trataba de una estrategia para llegar al mayor número de lectores:

El montalvinismo cundió entre la joven generación literaria de ese tiempo como planta agradecida en terreno abonado; de blanco sirvieron, á los verteros disparos de los flamantes soldados de las letras, los malandrines y follones de terruño; un amplio y generoso criterio se abría en los espíritus en todas las ideas grandes y nobles; una enorme y desconocida visión de Arte convidaba al estudio y a la producción intelectual, y en una atmósfera tibia, caldeada por el más sincero y confortante de los entusiasmos, nadaban los ensueños, las ansias juveniles revoloteaban en áureas y locas bandadas, y con todo lo reducido del campo de acción, entre nosotros se hacía vida literaria, vida de Arte. (Acosta 1907, 12)

La innovación introducida por los jóvenes liberales, los primeros modernistas guayaquileños, fue formar públicos en una cultura liberal, sin ser propagandistas. La difusión de Montalvo, reapropiado a gran escala, fue uno de los cambios mayores.

El estudio de Montalvo informó sobre la vía específica de los guayaquileños para la innovación artística del modernismo. Montalvo fue una figura integrada al panteón cívico del liberalismo, pero reactivada para la difusión del pensamiento crítico de un nuevo público que se quería modernizar, como sucedió con la Escuela de la Sociedad de los Artesanos Amantes del Progreso. Montalvo fue figura y horizonte filosófico, referente de democratización y fuente intelectual del modernismo ecuatoriano. La recuperación de su obra, como algo suscitado por *Guayaquil Artístico*, motivaba no a la guerra o a la acción, sí a la crítica y a la ruptura creativa.

La introducción de la revista literaria en el discurso cívico, sumada a la voluntad por revalorizar el pensamiento liberal y la imprenta, formaba parte del esfuerzo por crear un público activo en el intercambio cultural a lo largo de la ciudad, la región litoral y el mercado cultural nacional. Los canjes entre proyectos editoriales afines constituyeron un ámbito de acción fundamental.

El intercambio entre las revistas del interior de la nación fomentó la existencia de sus pares y de una gama de publicaciones de la prensa liberal. Desde que salió a la luz,

Guayaquil Artístico recibió canjes y publicaciones de las provincias ecuatorianas y desde distintos lugares del continente. Así, le llegan *El Crepúsculo*, revista guayaquileña dirigida por Marcos B. Espinel; la publicación de la Sociedad Cooperativa de Los Ríos; además, *El Diario*, *La Sanción*, *La Unión Nacional*, *El Quiteño*, *La luz*, *El Registro Oficial*, *El 5 de Junio*, de Quito; *La Unión*, de Portoviejo; *El Orense*, *La Idea Libre* y *El Centinela*, de El Oro; *El Luchador*, de Guaranda; *El Municipio* y *El Bien Social*, de Esmeraldas; *El Porvenir* y *La Unión Literaria*, de Cuenca; *La Idea* (quincenal literario que dirige Miguel A. Montalvo); *La Paz*, de Daule; *El Eco* y *El Obrero*, de Riobamba; la *Revista Literaria*, de Loja. Se anuncia también la publicación de *El Grito del Pueblo* y *La Guía de Guayaquil*, así como el *Programa del Instituto Mejía*, de Quito. Las municipalidades de Babahoyo y Pujilí habían pedido varias suscripciones. Los de *Guayaquil Artístico* se sienten estimulados y agradecidos con el supremo Gobierno por haber adquirido cincuenta suscripciones.

Al mismo tiempo, se fomentaron los canjes continentales con *La Lira Chilena*, que llegó con ilustraciones artísticas en color, así como con *Selectas*, *La Ilustración*, *Luz* y *Sombra* y *Los Lunes*, de Santiago de Chile; *El Sacristán*, de Valparaíso; *La Alborada*, de Montevideo. Se agradeció su envío y se resaltó el material selecto de *La Alborada*, cuyos directores eran Fernández Montalva y Constancio C. Vigil; también *El Porvenir Intelectual* y *El Adelanto*, de Buenos Aires; *El Mentor*, de Choluteca; *El Boletín del Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz*, de Toluca; *Artes y Letras*, y *La Mujer Mexicana*, de México; *El Modernismo* y *El Liberal*, periódicos de literatura y política; *La Quincena*, de El Salvador (la revista aparece ilustrada con grabados); *La Esfinge*, de Tegucigalpa (Honduras), fundada y dirigida por Froylán Turcios²⁹; y *El Ateneo Nicaragüense*, de León.

De este proyecto dependía la difusión de las letras y las ideas. Los intelectuales tenían claro que había que ampliar el espectro social de lectores y que de esa sociedad activa dependía la sobrevivencia del arte. *Guayaquil Artístico*, en 1901, se complacía en dar a conocer el surgimiento de la Sociedad Científica, Artística y Literaria Femenina.

²⁹ Froylán Turcios (1874-1943): hondureño, poeta modernista, narrador, periodista y político presente en los círculos intelectuales de Centro América; secretario personal del nacionalista Sandino en Nicaragua, ministro de Gobierno en su país. Fundó y editó, entre otras revistas, *El Pensamiento* (1894), *Revista Nueva* (1902), *Arte y Letras* (1903), *Esfinge* (1905) y *Ateneo* (1916). También colaboró con periódicos como *El Heraldo* (1909), *El Nuevo Tiempo* (1911) y *Boletín de la Defensa Nacional* (1924). En el plano literario, fue amigo de Darío y en el político estuvo imbuido por las luchas americanistas. Entre los países que han reivindicado a sus poetas modernistas está Honduras; esta república ha considerado al poeta modernista Turcios como su intelectual más importante.

Esta sociedad femenina, junto con otras del sector artesanal urbano y las principales entre las clases letradas, formaba parte de una constelación de sociedades democráticas, que han sido estudiadas como espacios de socialización y de formación cultural, promovidos por las corrientes liberal y radical en distintos países. Estaban enfocadas en la formación de subjetividades entrenadas para la deliberación pública racional; por ello, atendían tanto a la ciencia como a las artes y estaban a la altura de la ciudadanía que se esperaba construir de forma universal. Estas sociedades hoy son objeto de estudio para la historia y requieren un examen de los estudiosos de la literatura y el cambio cultural.

También publicó su apoyo a la Asociación de Instrucción Comercial, Agrícola e Industrial, establecida en Guayaquil. La revista celebró la labor que hacía la Escuela de la Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso, lugar de formación de ciudadanía y cultura moderna. En 1902, *Guayaquil Artístico* desea éxito al doctor F. López, quien ha establecido en Nueva York una casa de estudiantes.

La presencia de todos estos contenidos en *Guayaquil Artístico* nos habla de cómo las apuestas culturales del modernismo y del liberalismo latinoamericano están conectadas mediante distintos campos de posturas literarias, políticas y educativas. Los canjes de las revistas especializadas en el ámbito continental nos llevan al campo de las revistas literarias en ese nivel, pero, al mismo tiempo, las noticias de la revista nos remiten a procesos culturales que definen la nueva ciudadanía. Las mujeres y los artesanos cercanos a la Ilustración y a la formación de valores democráticos forman parte de ese proyecto cultural con distintos campos de acción. El caso de F. López, quien establece una escuela de pensamiento democrático en New York, nos permite ver de forma articulada cómo el trabajo artístico, la ampliación democrática y la labor de formación de ciudadanías, bajo las escuelas del republicanismo democrático y del modernismo, son tres elementos conectados del cambio cultural en disputa.

Años más tarde, en “Recuerdos de viejas lecturas”, Vicente Acosta sostenía que “revoloteaban en áureas y locas bandadas, y con todo lo reducido del campo de acción entre nosotros se hacía vida literaria y vida de Arte” (Acosta 1907, 12). Alfredo Sanz se refirió a los centros literarios y en 1904 dejó claro que estas eran instituciones para democratizar el conocimiento:

Estas instituciones tienen el grandísimo encargo de llevar la luz por todas partes, enseñando al hombre que no solo de progresos fútiles vive, sino de la luz de los conocimientos, que lo sublima y dignifica.

Ellas son el antemural de las libertades patrias, la salvaguardia de la juventud, de ésa juventud que cuando habla es para confundir los vicios y ensalzar todo lo bueno y todo lo grande.

Las instituciones literarias, entre nosotros, llevan en sí un principio de vida y reorganización, é influyen desde luego en la sociedad, procurando que la moral reine en las acciones encaminadas al bien; misión bella y sublime en pro de los grandes intereses de la humanidad.

Estas instituciones saben resistir, cuando están establecidas sobre bases sólidas, á los embates de los acontecimientos; purifican y ennoblecen el corazón y producen en la sociedad efectos ventajosísimos que deben llamar la atención de los gobernantes que se esfuerzan por ilustrar a las masas y oponer una barrera al vicio y al crimen. (Sanz 1904, 185-6)

La valoración de otras revistas y la formación de una red de publicaciones eran fundamentales en el esfuerzo del modernismo. En 1904 se anunció la publicación de *Albores Literarios*, que había salido a la luz en Quito, y que se presentó como órgano de la Sociedad Científico-Literaria Cervantes. Al frente de la revista estuvieron José M. Alvear, Augusto R. Jácome y Aurelio Falconí. El primer número llegó a *Guayaquil Artístico* y sus miembros saludaron con entusiasmo a la nueva revista de ciencias, letras y variedades. En palabras de Handelsman:

Albores Literarios es otra revista precursora del modernismo quiteño. Sin los manifiestos abiertamente modernistas de las publicaciones coetáneas de Guayaquil, el material publicado en esta revista sí es una afirmación más de que había llegado a ciertos sectores de la intelectualidad ecuatoriana la delicadeza estética que caracterizó la primera faceta del modernismo hispanoamericano. Quizás de más importancia aquí es la presencia y colaboración de Aurelio Falconí, uno de los grandes pioneros del modernismo ecuatoriano. (1981, 73)

Albores Literarios dialogaba con los intereses de *Guayaquil Artístico*, pero, más allá de eso, es necesario señalar que la revista porteña no hacía canjes solamente con publicaciones del mismo signo y corriente; apostaba por la vitalidad de la esfera pública literaria y de la opinión pública en el marco de un combate por la libertad de prensa. En este sentido, las revistas literarias modernistas también celebraban la publicación de revistas académicas, como *Anales*, de la Universidad Central, o *Albores Literarios*, cuyo proyecto podría asociarse al realismo. En este último caso, tenemos a Aurelio Falconí, a quien conocemos por ser fundador de *Altos Relieves*, que fue un gestor clave de esta publicación. La asociación entre las revistas era un objetivo destacado del proyecto modernista.

2. *A la Costa*, novela (crítica) con las costumbres de los ecuatorianos

La novela *A la Costa*, de Luis A. Martínez, revela la presencia de la disputa cultural contra el conservadurismo, que propone la literatura en distintos géneros. La crítica a la derecha y su impacto en las costumbres no se agotan en estas novelas, asociadas a la gesta política del Estado liberal, sino que también están presentes de forma simbólica y emotiva en la poesía antihispanista de Humberto Fierro, en el microrrelato, en el ensayo. La línea narrativa que desnuda y desacraliza las costumbres va en contra de la apología de una cultura católica, promovida por el conservadurismo nacional y global. La encontramos en distintos géneros de la literatura, durante este ciclo de combate de la prensa liberal, que ya no se reduce a la política militar, sino que se disputa los sentidos y la formación de una cultura *emancipatoria*.

En agosto de 1904 *Guayaquil Artístico* recibió y promocionó la novela de Martínez,³⁰ pieza clave del discurso literario liberal. La novela reúne elementos fundamentales que el modernismo poético trató de una manera distinta y específica, pero que ya están presentes en la narrativa liberal. El autor era un activo militante liberal que —en medio tanto de los conflictos bélicos entre partidos, que permanecían vigentes en la primera etapa de formación del Estado liberal, como de las apuestas económicas del litoral ecuatoriano— ofreció una obra literaria sobre el intento de transformación del liberalismo; el reto cultural del cambio inspiró su libro. Martínez escribió esta novela cuando convalecía de las enfermedades del trópico, adquiridas mientras laboraba en la industria azucarera en Milagro, provincia del Guayas. Esta situación, que no mató al autor, le otorgó referentes respecto de las tensiones que atravesaban el territorio y las experiencias para crear *A la Costa*.

La construcción de los personajes muestra los entramados sociales del mundo conservador y los límites puestos por la censura y los valores autoritarios del conservadurismo a una sociedad creativa, emancipada; estos límites se traducen en las barreras de los personajes para encontrar su emancipación, su progreso, su mayoría de edad. Aquí se refleja el tema político de la disputa entre liberales y conservadores; el autor

³⁰ Luis A. Martínez (1869-1909): ecuatoriano, estudiante de los jesuitas en el Colegio San Gabriel, pintor, discípulo de Rafael Salas. Utilizó el seudónimo de “Fray Colas” en su labor periodística. Fue ministro de Instrucción Pública, administrador del Ingenio Valdez, en Milagro, y autor de la novela *A la Costa* (Quito: Imprenta Nacional, 1904), así como de *La agricultura ecuatoriana* y *Catecismo de agricultura* (1904).

aborda el conflicto partidista en la novela, que no es solo un retrato crítico de la moral conservadora.

La primera parte de la novela sucede en la capital del Ecuador, a finales del siglo XIX e inicios del XX. Quito parecía una ciudad luminosa por su geografía, pero para el autor es una ciudad oscura, debido al conservadurismo. Martínez resalta la tradición inamovible, la costumbre y el fanatismo religioso como signos de oscuridad. El texto nos remite al proyecto crítico del intelectual y artista liberal, al retratar las costumbres y la idea de belleza, defendida por los conservadores como una falsa luz, y propone un cambio de iluminación en el escenario, rodeándolo de los símbolos de la oscuridad.

El relato recorre la trayectoria de los Ramírez, familia de clase media de la serranía ecuatoriana, fervorosamente católica y estrictamente conservadora que confía en la religión y en su afiliación política. El camino que siguen los Ramírez va desde su aparente fortaleza, basada en el poder de la religión y en la política conservadora, hasta el fracaso de todos sus miembros. Esta familia de clase media, educada y esforzada, no logra un espacio seguro en la sociedad, no tiene posibilidades de obtener un lugar digno en el trabajo y en la vida. Sus miembros están destinados a la ruina en esta sociedad premoderna y sin leyes civiles que protejan al ciudadano de la dominación. El autor describe una sociedad inmersa en una fantasía religiosa y en la relación humillante con las clases más frágiles y las castas. Los hijos de la familia, que proclaman su discurso conservador, serán estafados y deshonorados en todos los niveles.

La segunda parte de la novela narra el viaje de Salvador Ramírez, el protagonista, hacia la búsqueda de la libertad. En esta exploración Salvador se desplaza hacia una geografía y unas relaciones sociales y de trabajo desconocidas en la Sierra. Busca un nuevo inicio, un espacio de trabajo en la Costa, que en esos años vive un ambiente marcado por las expectativas de nuevos ámbitos de trabajo y progreso. En medio del trabajo, el calor y los insectos, Salvador encuentra el amor, su vida y su muerte.

Jacinto Ramírez es un padre de familia, emigrante de provincia, que se retrata como un profesional esforzado, que había entrado en contacto con los aires del liberalismo en su vida. La madre, Camila Quiroz, es una figura clave, pues en su iniciativa está el comprometer a toda su familia con la religión católica. A esta Iglesia le entrega su tiempo y dinero. La novela retrata cómo esta vía reúne los elementos necesarios para hundir a su familia. Camila derrocha los pocos bienes de la familia para armar a los soldados que combatirán a los enemigos de Cristo. Esta mujer sospecha de las nuevas ideas y de los aires de libertad que trae Luciano, el pretendiente de la hija, por lo cual le

niega el derecho de elegir y la conduce a la ruina. La madre es un factor decisivo para el fracaso de Mariana.

El protagonista, Salvador Ramírez, es el hijo mayor de la familia. Este personaje, al igual que el nombre que le ha concedido el autor, intenta salvarse. No oculta el conflicto: lo abre, lo enfrenta y logra desenmascarar las trampas de la fe y salir de ahí. Su hermana, Mariana Ramírez, la hija alegre, optimista y confiada, personifica a la víctima ingenua de una sociedad inamovible. La trampa de la religión cae sobre ella; el dogma y la manipulación de los poderosos la condenan a la prostitución y la infelicidad. El autor denuncia la fragilidad de las niñas. Mariana, cuyo nombre es igual al de la santa quiteña, es víctima del cura Justiciano, que confesaba y alentaba a la chiquilla a una vida de santidad. Este sujeto, miembro de una institución poderosa, rica y de prestigio, conduce a Mariana a la prostitución y, por lo tanto, al fracaso.

Fuera de la familia se encuentra Luciano Pérez, provinciano liberal, amigo y condiscípulo del protagonista. El autor le concede virtudes tales como la integridad, la sencillez, la tolerancia, la alegría y la inteligencia. Podemos pensar que Luciano representa la posibilidad de aires nuevos, de cambio y ciudadanía. Por su voz podemos escuchar el discurso de la libertad y el anticlericalismo. Luciano, como el *nuevo Luciano de Quito* pregonaba las ideas libertarias. Es rechazado por una familia religiosa y fanática. Es un sujeto libre y podría haber creado un lazo con Mariana, sobre la base de la libertad. Sin embargo, ella estaba condenada por la aspiración de la madre de hacerla semejante a la santa. El autor construye el personaje de la alcahueta y le concede la personalidad de mujer de lenguaje teológico, vieja y celestina. Ella será la mano que conduce a Mariana hacia el fracaso. Luciano, el imposible novio, pudo ser el par en libertad de todas las Marianas que sucumbieron. Luciano no pudo lograrlo, pero su trabajo de emancipación siguió por el territorio liberal del país.

Salvador y Luciano, los antiguos amigos, se enrolan en bandos contrarios en la guerra. Salvador, junto a los godos; y Luciano, con los liberales. Se enfrentan y cada uno defiende las convicciones de la costumbre o del ideal político. Martínez narra también el episodio de la guerra y contrasta el carácter de las milicias: la conservadora entra a sangre y fuego contra la gente común del pueblo:

Del fondo de la pequeña quebrada levantóse una ligera y azul humareda [...] del sangriento y heroico combate de San Miguel de Chimbo, uno de los choques en que más lujo de bravura ha hecho el soldado ecuatoriano [...].

Toda la tropa liberal tomó las armas; se repartieron las guerrillas de combate por las calles, casas, solares y campos vecinos buscando las mejores posiciones... Después de media hora de fuego, las avanzadas revolucionarias eran rechazadas en desorden hacia el pueblo. Entonces principió la carga de los cuatrocientos soldados conservadores. Las pequeñas colinas que rodean al pueblo fueron asaltadas; las volutas de humo de las descargas de los rifles de repetición subían lentas entre los árboles y los setos [...]

El fuego del lado del pueblo era espantoso; parecía una horrenda tempestad de rayos, de truenos que repercutía en el fondo de un estrecho valle. Las descargas se hacían casi a boca de jarro, a ratos dominaba el clamor sordo y terrible del combate, el toque agudo de una corneta que no sabía en dónde sonaba. Los asaltantes, dejando entre las granjas, alfalfares y campos, tendida la tercera parte de la gente, entraron al pueblo como una avalancha furiosa. De cada casa, de cada tienda, de los techos, de las zanjas, llovía sobre ellos una tempestad de plomo; *la plaza era un infierno; pero heroicos, brutales, magníficos si se quiere, los invasores se apoderaron de todo el pueblo.* (Martínez 1904, 126; el énfasis es nuestro)

Muchos defensores cayeron en esa plazuela muertos o heridos; al fin, los asaltantes, dando vivas a la religión y a carrera tendida, se presentaron en las calles de entrada y se lanzaron contra los pocos defensores:

Trabóse un combate espantoso; el humo no permitía ver nada y Luciano con cinco compañeros, únicos que pudieron huir, se encontraron sin saber cómo dentro de una casa. Corrieron locos buscando una salida al campo, dieron al fin con ella, y muertos de fatiga, roncós, sin sombreros, la ropa desgarrada, pero ilesos, pudieron incorporarse, al fin a la heroica columna Bolívar, única que en esa refriega no fue rota por los conservadores. (127)

En todos estos fragmentos de la obra el autor retoma una retórica heroica, la de la emancipación, que se revitaliza en los ciclos de la Revolución liberal y que en la literatura de principios del siglo XX vuelve como relevante en *A la Costa*. Al referirse a la avanzada de la milicia liberal, Martínez recurre a imágenes heroicas, que se utilizaron para describir la independencia. La novela liberal rescata el lenguaje del conflicto que emancipa en una época tardía, pero no de manera descontextualizada, sino profundamente conectada con el reto político y cultural de la época de Alfaro y del Estado laico, cuando la gestión de la libertad era un tema vigente frente al conservadurismo rebelde. Luciano no busca su emancipación y su oportunidad solo, sino que recurre a los aliados políticos movilizados en la guerra liberal. La columna Bolívar marchaba por las serranías con ecos majestuosos, acompañada de la naturaleza que hace brillar su gesta emancipadora:

Por las serranías occidentales, venían en largas filas de hombres, y los rayos del sol hacían brillar cañones y fusiles, bayonetas. De un grupo pequeñísimo, separado del resto de las filas, se elevó una columna de humo; después de algunos segundos se oyó un estampido sordo y majestuoso que el eco repitió. Son los nuestros.

Llegaban refuerzos liberales.

El cañón, el cañón son los nuestros, gritaban los oficiales que estaban con Luciano.

Luciano que estaba en la confrontación encuentra en la humareda a su antiguo amigo, compañero de universidad, Salvador, que en malas condiciones quería seguir peleando con un rifle roto... (128)

Ese espacio de conflicto es el escenario para los encuentros subjetivos, como el que tiene Luciano con su antiguo amigo Salvador, con quien se topa en la guerra. Con ello, el autor nos remite a que la posibilidad de la emancipación individual está en su momento y acaso siempre ligada a la autonomía colectiva en el campo político en el que tantos sectores se movilizaron. El autor coloca a la humanidad, sin embargo, por encima de la guerra de exterminio o intolerancia con la que abordan los conservadores su misión. Luciano y Salvador hallan su fraternidad.

Los antiguos amigos y condiscípulos de la universidad se vuelven a encontrar en un escenario de disputa. Tanto Salvador como Luciano se han enrolado en la lucha armada, aunque en bandos opuestos y por la fuerza de distintas condiciones. En esta confrontación, el de afiliación liberal acude a rescatar al otro, al aprendiz de godo. Luciano libra de la muerte a Salvador y, al hacerlo, redime los valores de humanidad y amistad. Comprende que Salvador está en peligro. Un combatiente zambo, liberal y con harta venganza, iba a desencajarlo de un machetazo. Este acto es repelido en nombre de la amistad. Luciano impide esta muerte a costa de la eliminación del zambo y salva a su viejo amigo cuando sentencia: “Nadie le toca a éste, ajo”. Los demás prisioneros estuvieron también a salvo, rodeados de jóvenes pudorosos y heroicos (129).

Más allá de la fraternidad entre compañeros, que se representa en la amistad entre Luciano y Salvador, el autor trae a colación el problema de la igualdad de los plebeyos. Para proteger a Salvador, debe matar al radical: el soldado plebeyo, el zambo al que se representa como inconsciente. Al mismo tiempo, contrasta el autor las lealtades conservadoras de Salvador y sus propias razones para movilizarse hacia el liberalismo. Mientras Salvador es leal a los católicos, sin una creación propia de la *idea*, el liberal dice responder a la idea, es decir, a los principios y programas de forma reflexiva. Así mismo, el conservador narra la tragedia que hunde a su familia en el compromiso

conservador, mientras el liberal retrata el sendero del liberalismo, como uno de dignidad personal. La novela integra una crítica al clericalismo, cuyo poder intentaba disolver el Estado liberal. El clericalismo sigue sus propios intereses materiales; no es un proyecto social o de virtudes y valores; es un engaño que esclaviza para lograr sus intereses particulares. La íntima relación entre la novela y el discurso político de la revolución se deja ver en estos momentos de la narrativa.

Los valores con los que se conducía Luciano muestran que tenía la amistad muy en alto. La tropa del liberalismo podía leer la complejidad del enemigo. La imagen de Luciano, al matar al soldado zambo en medio del campo de batalla, es intensa y significativa. Luciano es retratado así como la conciencia, que es capaz de discernir entre el verdadero enemigo y quien no lo era, a diferencia del soldado negro, que avanzaba por su causa, con desconocimiento de la complejidad del bando enemigo. Luciano es, por tanto, el conductor y la conciencia de ese ejército que tiene una jerarquía social, si se quiere racial, pero, junto con ello, la propuesta del autor es que Salvador podría ser igual a Luciano. La escenificación de esta igualdad entre los personajes es el marco en el cual Martínez propone una posible interlocución entre ellos.

Salvador no sabe si está prisionero o no, aunque observa que los revolucionarios no están armados y, además, comparten con él sus licores y comida. Salvador recordaba que su madre y su hermana estaban en Quito, sin comida, sin dinero ni protección, en una casa en ruinas. Se pregunta por qué vino a esa guerra infame y para qué lo hizo. Luciano dice: “Yo he peleado por la Libertad, por la Idea; ¿...y tú?” (132). Salvador reflexiona sobre la guerra y la sociedad:

¿Por qué nos hemos roto la crisma? La guerra, hecha para defender la Religión y la Libertad, dos fantasmas engañosos que han tragado generaciones mil, sin haber podido nunca, ni la una ni la otra, enjugar las lágrimas de la humanidad! (131)

¿Por la Religión?... Perfectamente. Pero sí debe decirse que ni ustedes con la Libertad, ni nosotros con la Religión, hemos de mejorar la miseria humana. La religión es socapa para cuatro pillos que nos han mandado al sacrificio, mientras ellos están seguros esperando el triunfo, para caer sobre el país como buitres. Ustedes, lo mismo, han arriesgado el pellejo para que tres o cuatro aprovechen del festín del que a ustedes no les ha de tocar sino migajas.

—Bueno, ¿y la Idea...?

—No hay idea que valga. Los clérigos de las curias no ven en la idea, sino el medro personal, el acatamiento estúpido de un pueblo explotado, ignorante y fanático. (132)

Así como reprocha al bando tradicional, Martínez adelanta una crítica al bando liberal y a sus potenciales cúpulas elitistas:

Los liberales tratan de quitarles a los clérigos la presa para devorarla a su vez. Mientras tanto, el que tiene hambre no es satisfecho, el que está desnudo no es vestido, el ignorante no es enseñado. El rico burla la justicia, el noble escupe al plebeyo, el potentado escupe a todos. La Libertad no existe, la Religión es una vana pompa teatral y la Caridad es orgullo, y la tal República del Corazón de Jesús es una galera de forzados hambrientos y azotados por frailes y soldados. (132)

Según sugiere la novela, el conservadurismo es parte de la identidad de todos y, sin embargo, también estos valores están siendo desplazados por la crítica que surge de la conciencia de la violencia, vivida por los creyentes subordinados al clero. Luciano pregunta: “¿Y tus bien fundadas ideas conservadoras?”. Responde Salvador:

Se fueron hace tiempo al demonio. La realidad de la vida, los furibundos ramalazos de la suerte, las amarguras y humillaciones diarias, la ruina de mi hogar y de mis modestas aspiraciones, la falta de trabajo honrado para con él ganar un pobre pan para los míos. Esa educación pésima que nos ha dado a todos, a pretexto del catolicismo, todo eso contribuye para el cambio o contradicción que ahora hallas en mí. ¡Soy, pues, socialista; aún más, anarquista de corazón; porque me sublevo contra todo vicio, contra tanta farsa, contra tanto lodo y podredumbre!.. (132)

El autor de la novela cuestiona en este momento los dos bandos: desenmascara a la religión católica y al clero, pero no se complace con las ideas de los liberales, pues continúan siendo abstractas; la libertad sin una reivindicación de la sociedad y una derrota de las jerarquías que oprimen no es libertad. El haber puesto en boca de sus actores la palabra socialista y anarquista habla de una visión crítica del liberalismo de su época, la de Leonidas Plaza, que clausuró la utopía radical; muestra también que algunos intelectuales del liberalismo, dedicados a la literatura, están atentos a otras doctrinas sociales que profundizan el concepto de revolución moderna.

En resumen, la novela de Martínez —pieza ejemplar de la narrativa liberal— propone un distanciamiento de las claves culturales, de los valores morales y de las nociones de belleza del conservadurismo y los retrata como oscurantistas, autoritarios, mitos poco verosímiles que encierran una perversión: una dominación cultural que deriva en una opresión social que deshumaniza y esclaviza.

Además, la novela critica estos mitos como una premisa de la emancipación social, de la dignificación. Ofrece, así mismo, una nueva matriz de virtudes y valores,

como la fraternidad, representada en la relación entre los amigos que se enfrentan en la guerra interpartidista. Esta propuesta evoca el universalismo fraternal del partido democrático y cómo este es capaz de integrar a la humanidad, pues es más universalista. En este sentido, el Partido Conservador subordina y censura. El trabajo literario de esta novela reflexiona sobre estas temáticas en un terreno distinto al del discurso político: lo hace por medio de una narración sobre las experiencias y testimonios de los personajes, en medio de escenarios y relaciones: la ciudad, el trópico, la guerra, el encuentro íntimo, la emotividad subjetiva. Si bien el modernismo poético y narrativo no retoma directamente estos espacios, su trabajo sobre la voz subjetiva y la construcción de escenarios nos conduce a la creación de universos simbólicos ya transformados; esta corriente encierra una crítica demoledora a la estética y a la moral conservadora, y continúa con el trabajo de emancipación propuesto por la novela liberal.

3. El arte: entre la industria de la imprenta y la regeneración nacional

Para el Partido Liberal el campo de las artes era relevante porque, en su disputa contra el conservadurismo, era fundamental producir otro relato sobre la sociedad, los valores y virtudes de las personas, otra estética. Por ello, defendían la libertad de prensa como una de sus primeras banderas de lucha. No se disputaban las artes como un asunto de estilos y decorados, sino como un espacio en el que se exploraba un cambio cultural, fuera de los esquemas rígidos del tradicionalismo y la moral religiosa. Así, intentaban acceder a los lenguajes de las nuevas esferas del conocimiento mundial, mediante becas que concedían a los intelectuales y que incluían los intercambios artísticos. En la sección “Notas”, *Guayaquil Artístico* anunció:

La juventud está de plácemes: el Sr. General Alfaro, con la inmensa experiencia que le acompaña y comprendiendo que la juventud es el porvenir de la Patria si se la protege y se la impulsa resueltamente, está enviando a los colegios del Exterior á los jóvenes que demuestran aptitudes para el estudio y aspiraciones para conquistarse el porvenir; y ellos serían por consiguiente, hombre útiles para la Patria, en las Ciencias, las Artes, las Industrias y la Política. Esta resolución es una de las páginas brillantes del Sr. Alfaro. (*Guayaquil Artístico* 1906, 96)

Entre 1900 y 1906 la revista *Guayaquil Artístico* reconoció el gigante esfuerzo de renovación que promovía el régimen liberal de Alfaro, la conducción del mismo Alfaro, la inserción de la educación laica, la inversión en educación para los jóvenes ecuatorianos en las grandes capitales del mundo, la contratación de profesores para las carreras en todas

las ciencias y las artes. La gran industria de la prensa se desarrolló al servicio de la formación de ciudadanos públicos y del conjunto de relaciones.

En 1905, para celebrar su quinto aniversario, la revista anunció el programa de los juegos florales, de *El Grito del Pueblo*. El tema que los directores eligieron para el concurso fue la historia del periodismo en el Ecuador, su desarrollo, su porvenir. El jurado estuvo formado por César Borja, Manuel Ignacio Gómez y Juan Illingworth. La medalla de oro, primer premio de este concurso, se otorgó al concursante de seudónimo “Latino”, que resultó ser el poeta Nicolás Augusto González.³¹ *Guayaquil Artístico* publicó en sus páginas el contenido del trabajo literario triunfador.

“La prensa”, poema de Nicolás González (1905, 56-60), que obtuvo la medalla de oro, presenta una reconstrucción de la industria periodística. El ritmo de la noticia local e internacional se sugiere a paso veloz como el de la información que da cuenta del trabajo técnico e intelectual. Aparecen en el poema el reportaje y todos los espacios sociales atravesados por la mirada de la prensa, que se ha vuelto alimento cotidiano en la intensa vida moderna. “Ea! Dejad que lo lea / el público al despertar”. “La prensa” también conjuga múltiples voces y posiciones, desde la voz del director del editorial, pasando por el lenguaje coloquial: “Primero el *Editorial* / grave, sentencioso, seco, / en ocasiones más hueco / que un barril ó que un costal, / habla en tono doctoral”. Atraviesa, además, el mundo de la visibilidad social: “La *Vida Social* se llama; / ella va á todas las bodas / y a los entierros”. En el poema se pone al público de toda la latitud en contacto con las noticias mundiales; el viajero rudo e infatigable que conecta al mundo es *el cable*.

Además, el poema menciona la entrada a la vida cotidiana de *los otros* en la ciudad, como una de las novedades del mundo atravesado por la prensa. Estos sujetos *otros* son los que ha producido la modernidad, son parte de la ciudad doliente: “una zamba sin matón”; de ellos hablan Baudelaire, Del Casal, M. Á. Silva, entre otros. El día invade con su crudeza la imaginación del lector; en la información diaria está la verdulera, que: “Ofrece para las ollas, / ajos, pimientas y cebollas”. La prensa se conecta con el sentimiento simple y repetitivo de los nacimientos y muertes y también se relaciona con

³¹ Nicolás Augusto González (1858-1918): ecuatoriano, escritor y político liberal. Fundó el diario *La Nación* (1877); fue redactor del periódico *El Telégrafo* de Guayaquil y también invitado a dirigir el *Diario de Centroamérica* de Guatemala; escribió para *El Comercio* de Lima. Autor de la obra histórica *El asesinato del gran mariscal de Ayacucho*, en la que señala a Juan José Flores como responsable de la muerte de Sucre. Su obra poética incluye *Primeras poesías* (1882); *Horizontes* (1908) y *Bronces* (1909). Como dramaturgo escribió varias obras de teatro, entre ellas: *El amor y el honor*; *Tumba de ensueño*; *Amor y Patria*.

las artes y sus personajes: “baila una chica; á un anciano / remeda ó á una doncella; / á un niño, á una reina bella...”. La fiesta cívica y las efemérides patrias, asimismo, son parte de la prensa liberal: “*Efemérides* de gloria / y hombres celebres desfilan, / y pueblos que se aniquilan / en el horror de la guerra”.

De igual forma, la relación entre la poesía moderna y la prensa está presente en el poema: “Esta es toda *Poesía*; / rima poemas, sonetos, / madrigales y tercetos / en eterna sinfonía...” Lo íntimo y lo mercantil toman un lugar en la prensa y esta atraviesa todas las formas y lugares de la vida urbana: “Los Avisos agenciosos, / percales y pieles de osos, / y remedios y herramientas, / alquileres, compras, ventas, / mayordomos y criados, / como hileras de soldados / ¡oh diario! Nos presentas”. Varios géneros de la literatura traspasan la prensa, desde la poesía a la novela de folletín. El diario tiene inmensa circulación, sin precedentes. La frase conclusiva es radical: el diario separó “el infierno del mal y lo hizo moderno”, es decir, puso al alcance toda la capacidad de ver, en su desnudez, los múltiples planos de la realidad: los íntimos, los públicos, los del lucro, los de la costumbre, los del arte, los locales y los globales. Ya no es el secreto de la mirada religiosa; lo universal se vuelve cotidiano por causa de la prensa: “Hoy entre los bienes grandes / en América alcanzados, / y progresos realizados / en las faldas de Los Andes; / ninguno cual tú, que blandes / ¡oh Prensa! Templado acero, / defiende mejor el fuero / de la augusta libertad”.

Junto con la crítica a las costumbres conservadoras y a la creación de ficciones futuristas, la revista observa la gran transformación que introduce el crecimiento y la expansión de la prensa liberal. La prensa muestra el ritmo de la modernidad; es también garantía de *libertad*, es decir de *soberanía*. La relación entre *libertad* y *soberanía* fue una tesis fundamental de la política liberal, que buscaba construir una alternativa a la cultura del catolicismo ultramontano; entre sus principales estrategias y banderas estuvo la libertad de prensa. Es en este marco donde se puede observar un retorno al ensayo político y una producción innovadora en el discurso cultural y artístico, mal visto por el conservadurismo, pero de poderosa incidencia en la cultura impresa y en la opinión pública, especialmente por su asociación con la implementación de la educación pública laica y universal que promovió el Estado. La soberanía no se peleaba solo en el campo del control partidista del poder, sino en la alternativa cultural, en la imaginación promovida por las revistas, imaginación que también se veía disputada por la presencia de la educación republicana en la escuela liberal. En la conjunción de distintas plumas,

Guayaquil Artístico publica poemas de Modesto Chávez Franco,³² quien en la poesía “Con la música a otra parte” critica el positivismo y la lógica del mercado que amenaza el trabajo del espíritu:

Para Guayaquil Artístico

Está seca la fuente de Castalia:
Adiós inspiración!
Poetas, á tocar el clavicordio:
el numen expiró.
Ese nocivo aumento de cantores
ha producido el mal:
Tanta sed insaciable, ¡pues es claro!
¡Habría secado un mar!

Por eso el realismo nauseabundo
escupe á la moral:
son las últimas gotas. Son el cielo
del fondo del raudal.
Y *nihil novo sub sole* es el pretexto
Nada hay original.
Así exclaman los pobres que á la fuente
llegaron tarde ya.

El realismo ha dictado su sentencia.
El lo dijo y chitón:
La materia hizo á Apolo rey de burlas.
Mercurio lo azotó.
Está seca la fuente de Castalia.
Adiós inspiración!
Poetas: á tocar el clavicordio!
El numen expiró!

Modesto Chávez Franco: “Con la música a otra parte” (1900, 57)

En el poema “La receta” se *ironiza* sobre la receta formal de la poesía modernista. En estos versos hay ironía y mucho de burla contra el modernismo; el maestro liberal Chávez Franco hace mención a una colección de términos que pueblan el imaginario parnasiano. Sin embargo, le sorprendería saber que el modernismo se desarrolló de forma original y haciendo crítica al parnasianismo, como estética de bazar mundial. La poesía

³² Modesto Chávez Franco (1872-1952): ecuatoriano, liberal, historiador, abogado, literato, periodista, profesor del Colegio Vicente Rocafuerte. Maestro distinguido de importantes personajes literarios del puerto de Guayaquil, como Castillo y Castillo, Falconí Villagómez, A. Simmonds, P. Vela, M. Á. Silva, J. M. Egas, M. Á. Granado y Guarnizo. Laboró en los diarios *El Tiempo*, de Guayaquil, bajo el seudónimo de “Pepito”, así como también en *El Grito del Pueblo* y, posteriormente, en el semanario *El Obrero*, desde donde difundió la ideología liberal. En 1895, tras su crítica en uno de sus artículos en *El Grito del Pueblo* sobre el caso de la “venta de la bandera”, fue apresado y desterrado del país.

modernista ecuatoriana así lo hizo desde la década de 1910, como hemos observado en revistas tales como *El Telégrafo Literario* y *Letras*. Este poema es una contribución irónica de Chávez Franco:

Para quien quiera ingresar
en la escuela modernista,
y sin ser decadentista
consiga *decadentear* [...]

Mucho histerismo, melancolía,
que va insuflando Dios quién sabe qué,
una forminge y algún carquesio,
vino de Chipre, mucha Chartreuse... (1900, 69).

Entre 1900 y 1905 la intelectualidad internacional del liberalismo reconoció la relevancia de un núcleo en la ciudad de Guayaquil. Desde Roma, en julio de 1900 el poeta colombiano José María Vargas Vila (1900, 94) escribió una carta dirigida a Gallegos del Campo, quien se encontraba en Guayaquil, en la que celebraba sus esfuerzos. La misiva se publicó en *Guayaquil Artístico* como una “honrosa carta” y dice:

Roma, Julio 1900

A Emilio Gallegos del Campo
Guayaquil
Distinguido Señor mío:

Su artículo sobre *Ibis*, me ha sido gratísimo.

Es usted un alto y noble espíritu inaccesible á la Envidia y al Miedo: los dos dioses mayores, del tiempo menguado en que vivimos.

Es U. el Poeta, tal como debe serse en esta época de lucha y de amargura, en que hordas chinas de cretinismo letrado no permiten al lidiador sincero, ni reposar bajo el laurel, ni descansar sobre el escudo.

La América saluda en U. un altísimo Poeta.

Yo me honro y veo honrados mis libros con la predilección y el concepto generoso de U. Su alma vigorosa no ha tenido temor de saludar las ideas lapidadas, los pensamientos dolorosamente victoriosos de mis libros.

El valor es la condición más rara de un talento. Sin ella puede irse á la celebridad, nunca a la gloria.

Y, es esta última la que preveo y deseo sinceramente para U.

Vargas Vila

El poeta colombiano Vargas Vila era reconocido como un publicista mundial del liberalismo latinoamericano; sus publicaciones alcanzaron una gran difusión en todos los países con presencia de políticos afines. Su reconocimiento de la empresa editorial del liberalismo en Ecuador y de la obra de Emilio Gallegos del Campo hablaba de la atención internacional que captaba el trabajo del liberalismo ecuatoriano también en el ámbito cultural.

Gallegos del Campo se había destacado personalmente como creador dramaturgo con obras de contenido social. “Ecos literarios”, una sección donde *Guayaquil Artístico* informaba sobre los movimientos literarios y sociales del momento, en agosto de 1901 anunció la puesta en escena, en el Teatro Olmedo de Guayaquil, de *Crimen social*, una obra en un acto, escrita en prosa por Gallegos del Campo. En el mes de noviembre del mismo año la revista anunció un libro de poesía del mismo autor, titulado *Sonámbulas*.

La revista *Guayaquil Artístico*, reconociendo y uniéndose al justo júbilo de la patria, celebra entusiasmada el gran triunfo obtenido, engalana sus páginas con la foto de Mr. Harman, contratista del ferrocarril, y:

...hace votos porque se convierta, en breve, en bella realidad de ensueño querido de tantas generaciones, el ideal patriótico de todo buen ecuatoriano que mira vinculado todo el porvenir brillante del país y su suerte y grandezas futuras en esta obra que, con eslabón de hierro, hará más indestructible la unión de los habitantes de este idolatrado jirón del continente americano. (Avilés 1902)

En mayo de 1904, la revista mostró fotografías del proyecto del ferrocarril que iba de Guayaquil a Quito, incluyendo el puente de Shugos, entre Alausí y Guamote. Nada de lo moderno le es ajeno: el aumento del desarrollo industrial, la difusión de la poesía latinoamericana, los signos del progreso. La modernidad se celebró a lo grande en un gobierno patriótico. La modernidad parecía ser el anhelo de la ciudadanía. La revista publicó anuncios de bienes y servicios: promocionó la cerveza nacional, los cigarrillos El Progreso, los cigarrillos Patria, el almacén de novedades La Olimpia y también a los agentes Caamaño Jijón, quienes representaban a las máquinas *Underwood*. Este es el espíritu de esta revista de la prensa liberal y es el escenario en el que se construye un lugar para el arte.

El entramado de la publicidad industrial, el gran cambio político que trajo consigo la Revolución liberal y el trabajo de la poderosa transformación en la forma literaria y la sensibilidad que implicaba el modernismo aparecían como tres claves del cambio

histórico de la época. En este sentido, la poesía no se presentaba desconectada del mundo económico y político en ebullición, sino como uno de las tres áreas de una innovación conjunta.

Guayaquil Artístico intervenía en la formación de círculos de lectores y, al mismo tiempo, reaccionaba e informaba sobre los dramas sensibles de la comunidad. La revista comentó el gravísimo incendio que aconteció en Guayaquil el 6 de julio de 1902, mostrando en *un antes y un después* sus edificios perdidos, como el del Palacio Episcopal, que fue destruido en esta catástrofe. Recordemos también que Guayaquil en su memoria registra otros grandes incendios, como el del 3 de octubre de 1896, cuando los guayaquileños vieron consumirse en menos de un día ochenta céntricas manzanas de su ciudad-puerto. Estaban ahí cinco de los principales bancos ecuatorianos, cuatro templos católicos y varias casas comerciales. Más tarde, Guayaquil vuelve a honrar a sus bomberos, que el 19 de enero de 1906 acudieron a cumplir con su deber ante las llamas que invadían el puerto.

La revista dijo que el mayor enemigo de Guayaquil era el fuego regado en la ciudad y publicó el ensayo “El bombero”, de Francisco Campos, y “Un incendio en Guayaquil”, junto con la fotografía de Jorge Chambers, jefe del Cuerpo de Bomberos. Se divulgó también, de Numa P. Llona, un poema que resaltaba la labor heroica de los bomberos. La revista siguió insistiendo en honrar el valor de estos ciudadanos; dispuso varias páginas con los nombres y apellidos de los soldados del fuego y de la compañía a la que pertenecían. Así, sabemos que Guayaquil contaba con 21 compañías en 1906. Observamos en este despliegue de honores, que hizo la ciudad y que la revista recogió, la imagen de estos funcionarios públicos como un pueblo en armas o una armada popular. “Entre el pueblo y el ejército” es una imagen altamente evocativa en la cultura liberal, que se representaba como forzada en una guerra emancipadora:

Guayaquil Artístico pone también su óbolo en honor del Cuerpo de Bomberos por la conducta bizarra y heroica observada durante la noche del 19 de Enero del presente año, que acudió á ocupar su puesto en medio del combate que se libraba en las calles de Guayaquil entre el pueblo y el ejército: Al momento, ilustramos este número con el retrato del digno primer jefe de Cuerpo, Sr. D. Jorge Chambers Vivero y sus Ayudantes y el de todos los jefes de Brigada y Comandantes y Ayudantes de las diversas Compañías que lo componen. (1906, 114)

Guayaquil Artístico era una revista de cultura y civilización liberal en la que se mezclaban las alegorías del arte romántico con los nuevos giros del modernismo. Era el año del incendio (1906) y el año de la Constituyente liberal que estableció la secularización, la separación de la Iglesia y el Estado, la libertad de cultos, el laicismo (Guijarro 2014, 48-9), la enseñanza pública y gratuita, la instauración del Registro Civil, el matrimonio civil, el divorcio, la secularización de los cementerios y hospitales, entre muchos de sus logros; también mencionamos la creación, el 1 de junio de 1897, del emblemático Instituto Nacional Mejía; su fundación significó un avance en la educación laica y pública; este colegio hasta el momento es un importante referente de la educación en la ciudad de Quito.

Por dos decretos de 1895 y 1898 quedó suprimido el impuesto a los indios; este tributo obligatorio venía desde la época colonial y no había podido ser eliminado en la independencia y tampoco en la república; esto fue posible solamente por la decisión de la Revolución radical alfarista. Por otro lado, surgió también la campaña por un nuevo catolicismo moderno en la Sierra ecuatoriana, con la creación del culto a La Dolorosa, que se produjo al mismo tiempo que la creación del Banco Pichincha (Bustos 2017).

En 1900 Ecuador tenía alrededor de un millón de habitantes, de los cuales Guayaquil contaba con aproximadamente 45 000 y Quito con 40 000 habitantes, es decir, que entre ambas ciudades sumaban casi el 10% de la población.³³ El surgimiento de Guayaquil, como una de las dos ciudades principales, se debe al segundo *boom* del cacao. Durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del siglo XX, el cacao fue el motor no solamente de la economía de la cuenca del Guayas, sino también de su antigua capital. (136). El ferrocarril, entre las dos grandes ciudades ecuatorianas (Quito y Guayaquil) a comienzos del siglo XX, crea un vigoroso y activo mercado. Para contrastar, señalamos que en 1920 la población nacional era de 1 607 000 habitantes.

Un retrato de Alfaro, cuadro pintado por el artista Isaac Pazmiño, se despliega en una página entera en la revista *Guayaquil Artístico* en junio de 1906 y luego se hace una

³³ Debemos señalar que Ecuador no tuvo un censo riguroso y con estadísticas matemáticas verificables hasta 1950. Antes de esta fecha, la lectura de la población ecuatoriana constituye solo una aproximación; por ello, los datos son diversos. De acuerdo con el censo de 1899, Guayaquil tenía 60 483 habitantes (lo cual representa casi 20% más que lo que la capital tendría unos siete años más tarde: 50 851, según el censo de 1906). Sin embargo, se conoce que ninguno de estos censos registró el total de la población, algo de lo cual se dio cuenta el director de la Oficina Central de Estadística. Si a ello se suma el 10%, de acuerdo con la sugerencia de Terán, Guayaquil habría tenido 66 531 habitantes en 1899 y Quito 55 936 en 1906. La población de Guayaquil habría sido 19% más que la de la capital (Hamerly 2006, 140).

alegoría del general y de los héroes de la última transformación, como señaló el encabezado del cuadro alegórico.

En 1908 la revista *Guayaquil Artístico* tuvo como director y administrador a José Moisés Espinosa. Habían transcurrido ocho años de labor de la revista. En su editorial de 1900 la revista había mencionado que divulgaría solamente textos de los escritores nacionales. Sin embargo, sus publicaciones muestran un escenario propicio para que se conozca la fuerza de su corriente conectada con la tendencia continental a la que leían y comentaban.

En agosto de 1908 se siguen publicando versos con la firma del maestro del modernismo, Darío, quien contribuye con frecuencia con las revistas del círculo intelectual liberal guayaquileño (“Por el influjo de la primavera”, 1908, 269-70; “Bendigamos la risa”, 1911, 56). *Guayaquil Artístico* constituye un proyecto fundamental de la imprenta liberal. Plantea su programa autónomo de trabajo del recién fundado Estado liberal, al proponer campos específicos de interacción, a saber: arte, cultura, ciencia y variedades, ámbitos que se mezclan en una plataforma que da noticias de la innovación cultural y publica creaciones locales de letra moderna.

La revista guayaquileña es un eslabón clave en la transición entre una prensa de agitación y unos proyectos especializados en el cambio cultural en una época de transformaciones radicales. Para ello, hace un esfuerzo explícito por trabajar en dos ámbitos indispensables: primero, retornar a la cultura cívica y a sus símbolos reconocidos para resignificarlos en la disputa por la renovación artística y cultural; este es el trabajo sobre Montalvo en su versión más sutil, pero también se debe mencionar el uso de alegorías románticas para enumerar la legitimidad liberal del programa cultural, que es parte central de sus publicaciones; segundo, la participación de sus intelectuales en la producción de círculos de lectura para la creación de un público lector.

La revista presenta las primeras experiencias en la difusión de ensayos, narrativa y poesía experimental; muestra géneros en construcción: la narrativa de ficción, cercana al imaginario científico; el guion de teatro social, la poesía de variada factura. Es una revista de gran impulso, que genera la demanda y prepara el terreno para que en la década de 1910 a 1920 el modernismo literario, trabajado pública o políticamente, hiciera irrupción en revistas como *El Telégrafo Literario* y fuera acogido con expectativa por parte de un público suficiente para dar bríos al proyecto literario modernista. Su trabajo se suma a una corriente internacional que reconoce los esfuerzos editoriales e intelectuales del proyecto liberal.

El proyecto formativo de *Guayaquil Artístico*³⁴ se realizó también en varias latitudes y lugares del país, preparando así el terreno para un ciclo de otras revistas literarias modernistas en varias ciudades del Ecuador. Pese al escepticismo del periodista Calle, entró por la puerta grande en el continente y en el país. Se enraizó desde la crítica de Montalvo y se declaró patriótico en las letras, terreno soberano; se produjo en el auge de la gran industria de la prensa, durante el ciclo más vigoroso de la Revolución liberal en el poder.

³⁴ No tenemos información sobre el número de lectores de *Guayaquil Artístico* y otras revistas liberales; esperamos un trabajo que aporte estos datos.

Capítulo tres

Revista *Altos Relieves*: del modernismo cosmopolita al modernismo iberoamericano en el Ecuador liberal de 1906

1. *Altos Relieves*: formación de un público liberal en Quito

La revista *Altos Relieves* fue un quincenario de literatura, impreso en Quito por la tipografía de la Escuela de Artes y Oficios. Alcanzó veinte nutridos números entre el 15 de junio de 1906 y el 15 de abril de 1907. Sus fundadores fueron Aurelio Falconí Zamora³⁵ y Julio E. Rueda, quienes —en su página inicial— la describen como un proyecto editorial de arte que interviene con *luz* sobre la cultura, irrumpiendo en un terreno áspero y *oscuro*, signado por los espíritus de intransigente conservadurismo.

A partir de 1907 el artista Luis F. Veloz³⁶ introdujo el arte gráfico y fotográfico en el quincenario. Según notas de la misma revista, hizo falta un acercamiento a la experiencia en Guayaquil en este campo y la adquisición de ciertos instrumentos para arrancar así con una presentación visual propia y una sección dedicada al retrato, en la cual se destacaron los perfiles de sujetos del arte, la cultura, la sociedad y la política.

A través de los giros visibles en cada quincenario, a lo largo de esta coyuntura crítica hemos identificado cómo el modernismo demarca su territorio y horizonte en medio de tensiones en el ámbito cultural y político que impregnan la revista modernista, orientando en el discurso los giros que no son espontáneos: son reflexiones en forma ensayística o de creaciones, que adelantan los intelectuales y artistas frente a su época y al significado del arte en su época.

La revista cuenta con una sección dedicada a la poesía, en la que se publican colaboraciones, tras ser evaluadas por un comité editorial. Le sigue una sección dedicada a los escritores extranjeros, maestros del modernismo europeo y latinoamericano. Esta

³⁵ Aurelio Falconí (1885-1970): ecuatoriano, afiliado al Partido Liberal, profesor del Colegio Rocafuerte, fundador de la revista *Altos Relieves*. Colaboró en revistas y periódicos. Fundó *La Prensa* y escribió en *El Universo*. Autor de *Policromía*; *Tratado de la mitología griega y romana*, y *Cromática sentimental*.

³⁶ Luis F. Veloz (1882-1959): ecuatoriano, artista escultor, poeta modernista, periodista liberal, fundador de la revista *Altos Relieves*, estudiante del Instituto Nacional Mejía y de la Universidad Central del Ecuador. En 1908 fue becado a Roma por el Estado liberal para estudiar arte y escultura. Logró un lugar distinguido en el arte. Fue director de Bellas Artes en la ciudad de Quito. Entre sus obras se destaca *El fauno* y *la Bacante*, de corte modernista vanguardista. Veloz vivió los últimos años de su vida de forma modesta en la ciudad costeña de Viña del Mar.

sección combinó ensayos sobre el arte nuevo con discursos de identidad de los artistas. *Altos Relieves* resalta los aportes del círculo modernista latinoamericano que conquistó la escena de París. Naturalmente, se encuentra presente la obra de Darío, considerada magistral para los ecuatorianos que incursionan en el nuevo verso. La revista valora la obra de José Asunción Silva, su exploración en el verso y la evocación de paisajes frágiles. También intervino valientemente en una valoración del poeta cuando su muerte despertó controversia. Así mismo, se reprodujeron poemas del colombiano Guillermo Valencia, cercano al modernismo francés.

Más allá de este reconocimiento y cierta cercanía con la escuela de los fundadores del modernismo, esta sección contribuye a una reflexión relevante para la generación, para el modernismo latinoamericano de los primeros años del siglo XX: se interroga respecto de la innovación en lengua española. La apuesta por la innovación del lenguaje se traduce en el interés de la revista por el trabajo del intelectual y revolucionario peruano, Manuel González Prada, quien incluso había propuesto en su momento la transformación de la ortografía de la lengua de las repúblicas latinoamericanas. La expresa voluntad de innovación de la generación de González Prada y de los modernistas motivó para que los intelectuales del moderno conservadurismo hispanista configuraran academias de la lengua española, para mantener la unidad y contener el cambio que promovían los artistas y radicales.

La revista *Altos Relieves* se identificó con toda una generación de gestores y artistas, que deciden dejar de hacer modernismo francés en castellano y retomar su posición en Madrid y las capitales iberoamericanas para formar un modernismo panamericano. Se preguntan los colaboradores si se podía constituir un modernismo que no fuera una poética bilingüe, sino una revolución desde el mismo corazón de la lengua española y la expresión de la historia moderna iberoamericana. La revista da noticia de los esfuerzos en este sentido; se integra en un discurso antiimperialista, que toma distancia de los Estados Unidos, nación que ha intervenido en Cuba y creado Panamá, cercenándola de Colombia; apuesta por una unidad latinoamericana y, aunque simpatiza con el discurso de Rodó —o quizá precisamente por ello—, coloca su énfasis en un modernismo poético en lengua española.

La discusión con la que *Altos Relieves* se involucra en 1906 se interroga sobre qué tipo de bagaje artístico tiene la lengua española, qué experiencia ofrecen el cambio y la revolución en Latinoamérica sobre sus materiales culturales y lenguaje, y qué proceso

creativo y transformador implica un modernismo latinoamericano, tanto sobre el lenguaje como sobre los símbolos y las costumbres.

Los debates de *Altos Relieves* que documentamos en las siguientes páginas y su contribución al proyecto de un modernismo iberoamericano preparan el terreno para la obra poética del círculo modernista quiteño de las décadas de 1910 y 1920, tal como veremos en los siguientes capítulos, especialmente al hablar de la revista *Letras*. Las obras literarias de Noboa,³⁷ y de Fierro, publicadas especialmente en la revista *Letras* en estas dos décadas, se destacan precisamente por cultivar esta innovación en la forma y los iconos culturales iberoamericanos desde un modernismo latinoamericano. Los inicios de las vanguardias, también identificables en las revistas de literatura modernista ecuatoriana de esas décadas, como expondremos en los últimos capítulos de este trabajo, continuarán con este proyecto enunciado en *Altos Relieves* dentro del circuito del modernismo latinoamericano de inicios del siglo XX.

Entre otros ámbitos que conviene destacar de la revista quincenal *Altos Relieves*, debemos mencionar la sección dedicada a la narrativa. En esta se reconoce la exploración en el género de cuentos cortos (microcuentos). El cultivo de este género entre los modernistas puede verse como cercano a la influencia de Poe; en este sentido, también se ha destacado la obra del argentino Lugones. En la revista ecuatoriana se recogen obras extranjeras, pero salta a la vista la existencia de los literatos ecuatorianos que incursionaron con mucha calidad en el género. Quisiéramos subrayar aquel que firmó con el seudónimo de Carlos de Albania (no hemos logrado conocer a quién pertenecía el seudónimo) cerca de diez cuentos impresionantes por su construcción de escenarios y problemas sociales, abordados con emotividad cercana al horror y también con un nítido discurso sobre la subjetividad en la voz narrativa. Así mismo, se hace énfasis en la contribución de los narradores de pluma liberal, conocidos por sus novelas, que se ven convocados por esta sección de la revista literaria, como José Rafael Bustamante, quien contribuyó con piezas muy valiosas en las que retomó los temas clásicos del liberalismo, de denuncia de la esclavitud de los indios e incursionó, a la vez, en una experimentación modernista al construir el sujeto de la voz narrativa.

³⁷ Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927): ecuatoriano, poeta y crítico modernista, autor de *Romanza de las horas* (1922). Sus poemas fueron difundidos por medio de la revista modernista; sus amigos recordaban que preparaba su segundo libro *A la sombra de las alas*. No se han podido recuperar estos poemas, a pesar de que el poeta los difundió con su propia voz.

La revista *Altos Relieves* incluía al final de cada número una sección dedicada a evaluar los progresos institucionales, opinar sobre eventos y dar noticias bibliográficas que enfocaban el espacio ecuatoriano y el internacional. Esta sección es altamente relevante para una comprensión del espacio cultural y del trabajo que implica el ámbito de la imprenta y las instituciones educativas y, sobre todo, para leer el pulso del circuito de revistas literarias dentro de una esfera más amplia de revistas modernas, que intentan instalarse de manera definitiva en el espacio público de inicios de siglo.

2. *Altos Relieves*: una revista literaria a un año del nacimiento del Estado laico

La revista *Altos Relieves* se publicó durante dos años trascendentales en la historia política y cultural del Ecuador. Alfaro y la tendencia radical del Partido Liberal, con apoyo del Ejército nacional, habían depuesto al presidente Lizardo García.³⁸ Este, cercano a Leonidas Plaza, era acusado de pactar con el conservadurismo y de concentrarse en intereses financieros, descuidando las aspiraciones democráticas del partido.

La Asamblea Constituyente, reunida en 1906, proclamó la Carta Magna que definía al Ecuador como Estado laico, con el mandato de proveer a la ciudadanía de una educación laica, defender la libertad de conciencia, el carácter contractual y los derechos del individuo en las relaciones familiares, entre otros aspectos que desmantelaban la larga defensa conservadora del concordato entre el Estado ecuatoriano y la Santa Sede. Siguiendo con Alfaro, había sido elegido por mayoría de votos en la Asamblea como presidente constitucional, con lo cual se puso a la cabeza de un Estado que impulsó la institucionalización de la educación laica y, como dieron cuenta los periodistas de *Altos Relieves*, emprendió una campaña por dar fomento a las ciencias y las artes liberales, así como a la imprenta. La revista hablaba de las políticas públicas favorables a la formación de las artes liberales en el Ecuador: celebraba la cercanía entre la Secretaría de Instrucción Pública y la imprenta, así como el aporte del régimen para crear la Escuela de Bellas Artes; además, informaba sobre las becas para estudios del arte, a las que accedían los jóvenes. La revista mostraba, aplaudía y difundía la noticia de que el régimen de Alfaro había dotado de un edificio a la Escuela de Bellas Artes.

³⁸ Lizardo García (1844-1937): ecuatoriano, intelectual liberal, escritor y político opuesto al progresismo. Fue presidente del Ecuador. Colaboró con narrativa y ensayos en revistas y periódicos. En 1912, año del asesinato de Alfaro, García se retiró de la vida pública.

Altos Relieves reconoce al Ministerio de Instrucción Pública en el gobierno de Alfaro, pues su ministro encargado, decía la revista, se distingue por su alta labor en el desarrollo de las letras y ha donado unas cuantas resmas de papel para la impresión del primer número: “Démosle muy cumplidas gracias al Sr. Ministro de Instrucción Pública, General Julio Román, por el valioso contingente de dos resmas de papel, para la publicación de nuestra Revista. Su alta labor en pro del desarrollo de las letras, manifiesta su decisión por ellas” (*Altos Relieves* 1906c, 15). La referencia al gobierno de Alfaro, y particularmente al proyecto de instrucción pública y educación en las artes, es frecuente cuando se trata de observar los aciertos del régimen. La noticia y el ensayo sobre la innovación cultural abordan con entusiasmo el ambiente favorable y reconocen la promoción que hace el Estado para el fomento de las artes liberales sin imponer, por supuesto, contenidos a los proyectos de esta esfera pública favorecida por el liberalismo.

La revista, en agosto de 1906, se dedica al aniversario patrio del Primer Grito de la Independencia en 1809. En un ensayo central la revista sostiene que:

Las páginas de las emancipaciones políticas deben ser escritas con letras de oro, eternas é imborrables, que recuerden á las épocas y generaciones futuras que el hombre es libre y tiene derechos que deben ser respetados y protegidos.

La hora de la Liberad es la hora sagrada que anuncia el advenimiento de la aurora de los pueblos.

Se desmembró un Imperio y surgió grande un Pueblo; se restringió una potestad y nació triunfante la Libertad.

Entonemos el Himno de la Democracia y el Progreso. (LL. DD. 1906, 53-6)

Asimismo, la revista publica la poesía del peruano José Santos Chocano y del poeta ecuatoriano Numa P. Llona, quienes hablaron la lengua del romanticismo revolucionario. Describieron los editores de la revista que así respondían modestamente con su aporte a la celebración cívica: “...en el imprescindible deber de contribuir con nuestro continente á la celebración de tan gloriosa fiesta, que simboliza nuestra redención, hemos dedicado el presente número de nuestro quincenario á la fecha de hoy, sin que nos haya sido posible engalanarlo, como era nuestro deseo, por dificultades de imprenta” (*Altos Relieves* 1906c, 67).

El Romanticismo en América Latina estuvo ligado a un giro en el lenguaje de lo bello, a la imagen del territorio y la naturaleza y al discurso sobre el sujeto, todo ello conectado con una visión de la independencia y la fundación de las repúblicas. En este

sentido, la independencia y el siglo XIX estuvieron tempranamente acompañados en el continente americano de un giro cultural, que asoció *Romanticismo* con *emancipación*, en el lenguaje republicano de la revolución, que conquistaba la emancipación y daba lugar a las naciones.

La revista, en el mencionado número, se llena de un discurso alegórico, claramente identificado con el lenguaje cívico del Romanticismo republicano, al cual se le reconoce la autoría de los mencionados intelectuales; al mismo tiempo, tiene lugar en la revista, y por única vez, la reconstrucción de las alegorías con las que el poder político representa la regeneración del Estado y la nación. En este sentido, se hace un reportaje del paseo cívico que se realizó en la capital de la república. Según disposición del supremo Gobierno, formaron parte de este paseo cívico todos los empleados y funcionarios públicos, el cuerpo diplomático y consular, los alumnos de los colegios y establecimientos de instrucción pública, los gremios de artesanos, entre otros. Podemos decir que el lenguaje cívico era compartido por el Romanticismo republicano liberal y por la gestión cultural del Gobierno liberal, pero Montalvo y los modernistas fueron más allá de la alegoría patriótica.

Altos Relieves enumera los carros alegóricos en los que las artes, las ciencias y las letras estaban representadas; su hermosura y esplendor serían el mayor atractivo. Refiere, en orden de aparición, las alegorías clásicas con las que se simbolizan la nueva institucionalidad del Estado, las profesiones, la sociedad civil y las artes liberales:

- 1°. Los Artesanos, con el carro que representará las Artes.
- 2°. Los Comerciantes, con el carro “El Progreso”.
- 3°. Los propietarios y agricultores, con el carro “La Industria”.
- 4°. El Club Pichincha, con el carro “Las cinco Repúblicas libertadas por Bolívar”.
- 5°. El Instituto “Mejía”, con el carro que representará á España.
- 6°. La Jefatura Civil y Militar y los señores Jefes y Oficiales del Ejército, con el carro “La República”.
- 7°. La Universidad Central, con el carro “Las Ciencias”.
- 8°. El poder Judicial, con el carro “La Justicia”. (*Altos Relieves* 1906b, 68)

En esta línea de atención al cambio político nacional, la revista se pronuncia cercana a una preocupación central en el pensamiento democrático en el continente, esto es, la crítica de la doctrina Monroe. Aunque no contiene artículos políticos, recomienda las conferencias que ofrecen los círculos intelectuales liberales, reunidos en la Sociedad Científico-Literaria para observar críticamente la doctrina Monroe e imaginar una respuesta latinoamericana. En relación con ambos asuntos de la política nacional e

internacional, la revista conserva noticias en todos sus números respecto de los círculos intelectuales, las instituciones y publicaciones que dan cuenta de los avances en la educación laica y en la institucionalización y profesión de las artes plásticas, así como de lo relacionado con los debates jurídicos y políticos sobre la democracia y el panamericanismo.

En julio de 1906 *Altos Relieves* muestra el interés de los intelectuales que conducen la educación pública en la revista literaria y celebra el conocimiento que presentan aquellas publicaciones, dedicadas a la educación pública, sobre la esfera cultural y la formación de un espacio al servicio del pueblo. Así, los editores recomiendan el “Discurso sobre libertad de cultos”, del doctor Fernando Casós, publicado por la *Reforma Popular* de Arequipa (Perú) y sostienen que tal publicación tiene por fin, al igual que las anteriores, la propaganda de la libertad de conciencia. En el mismo plano colocan a las revistas *El Ecuatoriano*, de Guayaquil; *La Propaganda Escolar*, revista pedagógica dirigida por Alejandro Mancheno; *El Tiempo*, de Quito; *La Patria*, *La Prensa Libre*, *La Palabra*..., todas estas publicaciones relevantes para el debate de ese momento, que era el mandato constitucional de la educación pública laica en el Ecuador.

En la sección bibliográfica y de notas culturales, a lo largo de 1906 y 1907, se publicitan las revistas dedicadas a la pedagogía laica, como *Pedagogía y Letras*, y la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*; también se anuncian las conferencias y publicaciones promovidas por la disertación leída en la Sociedad Jurídico-Literaria.

El interés en la instrucción pública, presente en el centro del debate intelectual y cultural del Ecuador de la época, trasciende el territorio ecuatoriano y se promocionan los estudios sobre educación y difusión de las letras en distintas repúblicas latinoamericanas. Uno de los ejes de atención de la revista, por tanto, son las publicaciones como las de la *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*: “destinada al fomento y la estadística de los establecimientos de enseñanza pública, es el termómetro que da á conocer el incremento que ha tomado la Instrucción en esa culta é intelectual República” (*Altos Relieves* 1906a, 163).

A los editores de *Altos Relieves* les interesa conocer la evolución y el asentamiento de la instrucción pública, como espacio en el que se instala el trabajo sobre la literatura en la educación de las mayorías. Así como atienden a la revista colombiana de instrucción pública también prestan atención a la revista cubana, similar a la colombiana, y hacen reseñas periódicas tanto de la revista *La Instrucción Primaria*, editada por el secretario de Instrucción Pública, en La Habana, como de *Cuba Pedagógica*. De estas publicaciones

dicen: “Podemos asegurar que, entre los países latinoamericanos, la República de Cuba se halla en un grado muy superior de desarrollo en el importantísimo ramo de la instrucción pública” (*Altos Relieves* 1906a, 163). La revista literaria ecuatoriana reconoce la instrucción pública como un terreno institucional clave para su propia existencia.³⁹

El director del quincenario, Aurelio Falconí, fue un intelectual liberal que trabajó en el Ministerio de Instrucción Pública; así, su discurso sobre los objetivos del quincenario insinúa un puente entre la retórica del Romanticismo sobre la emancipación y el proyecto del arte modernista. Sin embargo, Falconí y el círculo que convocan los editores sugieren un trabajo específico en el terreno del arte, como su objetivo fundamental. Falconí propone que la definición del campo del arte tiene como punto de partida una ruptura transformadora y una campaña de formación de públicos letrados. Falconí saca a la luz poemas políticos que hablan de la oscuridad moral de los católicos; usa conceptos como el “hosco despotismo” e imágenes como el “vuelo del cóndor”, pero se refiere a que a la ruptura política debe seguirle un trabajo de otro orden en el lenguaje. En torno a esta temática se anuncia la autonomía relativa del campo del arte.

La revista habla del modernismo, que constituye un nuevo momento de la guerra contra el oscurantismo de la cultura patriarcal católica, provista de oscura moral y rencor. Los fundadores de la revista dicen combatir y estar por encima de la costumbre conservadora que desprecia la innovación; dicen tener las herramientas para ganar a la envidia que vive en la sombra y no hace debate público, pues el arte nuevo es luminoso, es decir, abierto. En este sentido, los editores se refieren al arte moderno como innovador y luminoso, sugiriendo que emerge del combate contra lo retrógrado. *Altos Relieves* publica el poema-ensayo “Luz”:

Vamos hacia la luz.

Enamorados del Arte queremos ser artistas y cincelar como el Orfebre, con nuestra pluma, el oro virgen de la Idea, adornándola con los nácares impalpables y las coloraciones diáfanas arrancadas por la fantasía del infinito.

Almas grandes, soñadoras, atraídas por las fulguraciones del Arte y la Belleza, sacudiremos ávidos los remos del pensamiento para ascender a la cima luminosa de lo nuevo y lo sublime.

³⁹ La pedagogía emancipadora caló en el proyecto republicano liberal radical de largo plazo; no se trataba de prescindir de las clases populares y de las mujeres de las letras como un signo de jerarquía, sino —por el contrario— de incluirlos; por eso se asumió la gran inversión económica y la formación de maestros urbanos y rurales para la educación pública en el Ecuador entre 1896 y la época correspondiente al final de la Segunda Guerra Mundial.

Nuestra mirada está arriba, bien arriba.
Las asperezas fatídicas del suelo no nos hieren, no nos tocan.

Y seguiremos nuestra ruta irredenta, alumbrada por la Stela de los genios, con la sublime altivez de los grandes: mudos ante el odio y la protervia cuyo hálito hace sombra.

Si la hosca pupila de la Envidia fijare sobre nosotros su mirada intensamente negra, inmensamente adusta, llena de todas las maldades y todos los rencores; no importa: hecha para la sombra, no resiste nunca el brillo de la luz.

Aquello que sentís dentro el alma, la honda nostalgia de lo bello, jóvenes que lleváis en vuestra mente la fiebre del Ensueño, la fiebre de infinito, venid hacia nosotros para emprender nuestro vuelo de águilas á los espacios de la luz. (LL. DD. 1906, 1)

En el poema “Luz”, los artistas se identifican con un símbolo histórico del liberalismo romántico. La *luz* en el pensamiento ilustrado, tanto francés como español, está asociada a la formulación de una inteligencia natural, que renace para disolver la dominación que ejercen el oscurantismo religioso, la supremacía doméstica, la dominación del hombre por el hombre. La *luz* remite a la igualdad, a la razón presente, sin exclusiones de estamento y, por tanto, al humanismo; se asocia a la igualdad de la razón y al ejercicio activo de crítica al oscurantismo en el pensamiento ilustrado y en el Romanticismo temprano. Al usar este tropo, y asociarlo al trabajo de la poesía nueva, los modernistas declaran que su trabajo consiste en una batalla de emancipación: lo nuevo y lo sublime, es decir, el trabajo sobre la forma y el discurso transformador sobre la belleza deben todavía combatir y resistir al oscurantismo, uno de cuyos principales signos de deterioro moral es la envidia, que combate el brillo de la *luz* que se expresa en la inteligencia y la creación. La envidia es un rasgo clave de las sociedades tiránicas, puesto que habla del intento de opacar el trabajo de otros, en tanto se intenta ganar el favor de un superior, para lo cual se debe eliminar lo que se cree una competencia. En este pensamiento ilustrado, romántico y modernista, según sugiere este poema, por el contrario, la *luz* dismantela ese orden de autoridad, lo somete a crítica. Surge otra emotividad más fraternal y emancipadora y, según los modernistas, se interviene en el debate superior sobre la verdad, la creación y la imaginación, sin buscar la aprobación de un superior. Esta asociación entre modernismo, Romanticismo e Ilustración, sugerida en el poema, distingue al modernismo latinoamericano, que considera la emancipación política como un proceso contemporáneo, paralelo y conectado con el suyo propio y no como un proceso previo al trabajo artístico del modernismo.

Frente a este espíritu de época, la revista insiste en un tema clásico del modernismo cosmopolita: un discurso de autonomía y especificidad del campo del arte

frente a la propaganda política, una visión que compara la heroicidad de la política con la valentía del artista que trabaja en su propio campo; es decir que, si bien contiene el espíritu de la innovación y reconoce el esfuerzo del Estado laico, se declara un escenario para el trabajo autónomo del arte. La posición de la revista frente a la política nacional es, por tanto, un aporte a la especialización literaria; desde su inicio la revista muestra estar enfocada en algo distinto a la polémica política. La tarea de la revista, dentro del espectro más amplio de la esfera pública, es formar sensibilidades y destrezas del lenguaje artístico en el paradigma modernista.

Falconí y Veloz hicieron un esfuerzo sostenido por publicar una obra poética en el quincenario. Entre los versos de estos autores encontramos el estudio y la recreación de símbolos fundamentales del código modernista. Es el caso de la contribución de Veloz, en un poema titulado “La hora gris”, escrito en 1904 (según afirma el poeta) y publicado en 1906, como contribución para la revista.

En “La hora gris” el poeta aborda el símbolo del ocaso y alude con esto a un momento de transición entre la luz diurna y la noche: una transición que evoca un giro en el sentido de las palabras y el universo sentimental experimentado por el poeta. En esta evolución —el ocaso— se produce una pérdida, la de los objetos diurnos, cuyos sentidos se asocian a los cambios de color y a la desfiguración de los objetos. La más fuerte imagen es la pérdida del objeto amado: “Yo temo la hora gris, porque el destino de tu lado me aleja, / Oh ángel mío, / Porque viene cargada de recuerdos, y tortura, inclemente, mis delirios”.

“La hora gris” es una bisagra, según propone el poeta, que enlaza el universo de la pérdida que genera melancolía y la sensibilidad otra, que da lugar a la creación poética. Otro lenguaje surge después de la pérdida del lenguaje y el cuerpo de los afectos: “Es a esta hora mi bien que brotan juntos / mis versos y mis lágrimas, / amargos como el aloe de la selva / y puros como tu alma [...] me entrego a mi dolor, y brotan juntos mis versos y mis lágrimas” (Veloz 1906, 2-3).

Entre las contribuciones de Aurelio Falconí, que publicó *Altos Relieves*, está el poema “Arquitecturas”: “¡Oh! Las torres colosales / de las viejas catedrales!”. El poema plantea una sugerente imagen poética, mediante un discurso sobre la arquitectura religiosa; este es un recurso para dar un giro contrario en el sentido y la sensibilidad que evocaba convencionalmente la monumentalidad religiosa en una ciudad como Quito. Catedrales con sus *cúpulas* y *torres* no son signo de infinito, no son símbolos inmutables, como sugiere la escuela clerical. Son casi ruinas ante lo cambiante del entorno que las

estremecen: “ellas sufren, ella lloran / como llora lo que es grande: con inmensa pesadumbre!”. La arquitectura con mayores pretensiones de permanencia estalla ante la vibración y lo cambiante de la existencia. El poeta no se refiere solo a los cambios provenientes del movimiento mundano; la arquitectura monumental intenta resistir el ataque de la cultura revolucionaria: jamás se arredra o teme: “Aunque sienta el ala roja de relámpagos ardidados, / calcinar sus flancos grises con halagos maldecidos...” (1906, 17-8).

El poema “La canción de los relojes”, de César Arroyo⁴⁰, publicado en *Altos Relieves*, insiste en el tema del tiempo y nos habla de una de las tensiones del mundo moderno. Por un lado, el reloj marca el trabajo y las horas de la vida cotidiana, las horas de la producción y la reproducción. Por otro lado, se manifiesta contra la tiranía de ese tiempo, distinto de aquel, que existe en un ejercicio de reflexión atribuido a la poesía y el pensamiento modernista, que reformula las preguntas fundamentales de la modernidad:

Implacables y terribles, los relojes
con sus negras manecillas afiladas,
que la esfera dan la vuelta
calculada y matemática,
lo infinito de los siglos van contando
y lo inmenso de la nada!...
[...]
¡Oh las horas de la vida!
¿para qué quieren contarlas?
¡Son hermosas, son tan dulces, son tan buenas!
que no deben ser restadas. [...]
¿Y nosotros, los soberbios, los audaces
que llevamos en el alma
la energía creadora de universos multiformes
de ideales y esperanzas,
balbucientes en el labio las protestas y sarcasmos
nos hundimos en la nada!...
Oh, las horas de la vida!

César Arroyo: “La canción de los relojes” (1906, 106-7).

Aquí se habla de los artistas como críticos que, soberbios y atrevidos, presentan otras tesis, sujetos cuyas almas exploran la forma, una nueva ética, representada en el concepto de “ideales”, una emotividad relacionada con la idea de esperanza. Con

⁴⁰ César E. Arroyo (1887-1937): ecuatoriano, escritor, periodista, diplomático, poeta; colaboró con algunas revistas ecuatorianas, entre ellas *Altos Relieves* y *Letras*. Fue uno de los fundadores de la revista *Cervantes*, de Madrid, en la cual dirigió el Comité de Redacción, sección americana. Por medio de su intervención, Fierro y otros poetas ecuatorianos publicaron en esta prestigiosa revista literaria.

“balbuciente en el labio” se refiere a un proceso en marcha, no a una nueva ontología; “las protestas y sarcasmos” hace relación a la política democrática que protesta y a la ironía sobre la verdad moral y la verdad positivista, ante la cual los modernistas adelantan su crítica atrevida. Al finalizar el poema, el verso “Nos hundimos en la nada!...” habla del sensible gesto de quien sabe que no tiene la verdad única ni la adecuación entre su trabajo, la forma del lenguaje y el sentimiento, y la cosa o referente externo y real.

Estos tres poetas —Veloz, Falconí y Arroyo—, al igual que otros ecuatorianos y latinoamericanos que publicaron en nombre del modernismo en las páginas de *Altos Relieves*, presentan un discurso sobre el arte y el lenguaje artístico, que exponen mediante imágenes con las que se refieren a la inadecuación entre las palabras y la naturaleza externa; hacen alusión al trabajo del poeta en el lenguaje con el que crea nuevos escenarios y sensibilidades, que no se pretenden sustitutos del mundo inocente que se ha perdido entre otros temas clave del discurso del arte modernista.

3. El triunfo del arte: valoración de mujeres poetas

El problema del arte y la emancipación del sujeto ocupan las páginas de *Altos Relieves* de varias maneras. Los poemas hablan del poeta como sujeto que pierde el mandato de la costumbre, de la visión común; incluso, es imposibilitado de poseer el objeto de su consuelo.

La ciudadanía femenina fue objeto de reflexión en el proceso de la instrucción pública, tal como han investigado Ana María Göetschel (2010) y otros historiadores. El asunto se formula de manera específica en las revistas literarias, en las cuales se establece una pregunta respecto de las mujeres que incursionan en el arte moderno. Los ejemplares de septiembre y octubre de 1906 reproducen las intervenciones de los intelectuales liberales, como Arroyo, quien critica la condición de las mujeres militantes del conservadurismo, que se creen agentes de sus ideales cuando en realidad están militando por el dogma que las aleja del mundo, instalándolas en el monasterio. En este discurso encontramos una crítica de los valores de los católicos respecto de las mujeres.

En esta tesis subrayamos el trabajo estético como un trabajo en terreno propio —el del lenguaje— y, a la vez, observamos cómo este se conecta con el discurso de la emancipación. La referencia a la subordinación de las mujeres conservadoras es tema de otras investigaciones, que resaltan cómo en el conservadurismo se producen tensiones en las mujeres; sin embargo, la crítica liberal es pertinente, al observar que el protagonismo

alcanzado por las mujeres católicas conservadoras es imposible bajo el esquema vertical y patriarcal que impone la corriente a través de la cual intentan legitimarse. Desde la perspectiva democrática liberal o radical, que identifica al modernismo, la emancipación y el poder requieren una transformación general en la ciudadanía, la nación, la república y el espacio cultural. En el siguiente poema de César Arroyo se percibe esta cuestión relativa a las mujeres:

Ya vuelven á la sombría
triste oquedad de sus celdas
y sepultan calladas
autómatas sin protestas
en el espasmo del éxtasis
soñando con la quimera.

¡Soñadoras!.... No comprenden
de la vida la grandeza,
de aunque la muerte triunfando
de la vida, así aparezca,
la materia se transforma,
y no muere y es eterna.

César Arroyo: “Germinal” (1906, 91).

En otros casos, se reproducen algunos pensamientos de los intelectuales franceses que sugieren que las mujeres son tan aptas para los sentimientos universales como los hombres: “La mujer que odia como yo, también sabe amar infinitamente...” (Zamacois 1906, 93-5).

En octubre de 1906 la revista publica estudios sobre poetisas mujeres. Falconí hace un estudio de la condición de Dolores Veintimilla de Galindo como poeta ecuatoriana. La revista da cuenta de la obra literaria escrita por mujeres: “Tenemos conocimiento de que, próximamente volverá á aparecer, el Mensual Literario titulado ‘La Mujer’, dirigido y redactado por nuestras jóvenes intelectuales. Nos felicitamos por tan fausta noticia y esperamos con entusiasmo su reaparición” (*Altos Relieves* 1906c, 116). El número publicado en octubre de 1906 coloca en el mismo plano de obra de valor literario unos poemas de José Asunción Silva, maestro del verso, y un poema de quien fuera varias veces contribuyente de la revista, la poeta ecuatoriana María Natalia Vaca.⁴¹

⁴¹ María Natalia Vaca (1878-1955): ecuatoriana, profesora y poeta. Trabajó como secretaria de la Biblioteca Nacional de Quito, cargo otorgado por Alfaro. Ha sido reconocida como mujer ilustre ecuatoriana. Sus poemas fueron publicados en revistas literarias. Colaboró con la revista quiteña *Altos Relieves*.

Por otro lado, como un homenaje que sirve para rescatar la figura del poeta colombiano Silva, del descrédito que promueve la prensa conservadora, se habla de las razones de su muerte y se publica el poema “Muertos” (1906, 27), de su autoría. *Altos Relieves* publica también “Por qué se mató Silva” (1906), dedicado por el poeta Julio Flórez al renombrado modernista colombiano. Hay una nota al pie del poema que dice: “José Asunción Silva, poeta honda y exquisitamente sensitivo, que en la flor de la vida, se despidió de este mundo apelando al suicidio, en la ciudad de Bogotá. —N. de L. D.”.

En el mismo número en el que se menciona la muerte de Silva, la revista proclama el triunfo del arte y lo hace mediante una valoración de la obra de las poetisas ecuatorianas⁴²:

Damos cumplidas gracias á nuestras distinguidas intelectuales, Sra. Mercedes G. de Moscoso y Srta. María Natalia Vaca, por la honrosa deferencia que nos han hecho al enviarnos las preciosas y delicadas estrofas, que van insertas en el presente número y que nuestros lectores sabrán apreciarlas en lo que valen. Estas dos impecables poetisas ecuatorianas cuyos dulcísimos acentos embelesan el alma, nos alientan á seguir la ruta de nuestro ideal: el triunfo en el Arte. (*Altos Relieves* 1906c, 131)

De María Natalia Vaca se reproduce esta pieza descrita como impecable y delicada, que habla precisamente de la tensión entre ser poetisa —es decir, renunciar a la vida y, en esa melancolía, trabajar en la forma— y ser fuente de vida y empatía:

¡Ah! yo que llevo el corazón tan frío
que tengo muerta el alma,
que en vano busco para ti la estrofa,
que entre lo bello y armonioso vaga;

Que en vano pido a la riente aurora
fulgores de sus galas;
mis versos tristes, como invierno oscuro
tan solo quejas de dolor exhalan.

Mas si no puedo y en porfiada lucha
el pensamiento estalla,
¿por qué brindarte la nostalgia, el llanto,
que mi existencia en sus abismos guarda?

Y si la vida para ti principia

⁴² Uno de los capítulos de la prensa artística que no ha sido abordado en esta tesis es el de la prensa femenina y sus debates ante la apertura de una vía de ciudadanización crítica de la tradición y de la emancipación, promovida por la propia institucionalidad liberal y los límites que se formulaban en clave de poder de género. Esta tarea está pendiente para los investigadores y forma parte de varios proyectos en curso.

donde mi vida acaba,
te ofrendo mi pasión y mi ternura
en vez de mi orfandad y de mis lágrimas.

María Natalia Vaca: “Ofrenda” (1906, 124).

La poeta, mujer artista, insiste en establecer una conexión con el ascenso de la mañana: “la riente aurora”, como le correspondería en su rol femenino, pero en su subjetividad o intimidad literaria hay otra luz que sugiere el poema: la tristeza, el invierno y el sentimiento de pérdida o dolor. Esta contradicción, que remite al lector a dos formas de existencia: la de la mujer de la vida familiar y activa, y la de la poeta, se presenta en primera instancia; luego el poema insinúa que la vida creativa es otro trabajo luminoso. Ofrecerle otra vez la pasión y el afecto que habitan en ella, en lugar de la distancia que la funda: producir otra luz sobre la herida de la orfandad y las lágrimas.⁴³

4. Narrativa modernista, forma y temas del microcuento en *Altos Relieves*

En los veinte números de la revista *Altos Relieves* se publican narraciones cortas que incluyen una voz narrativa que presenta el escenario y la percepción del narrador sobre su entorno. La voz narrativa se construye como sensible y atenta, pero a la vez sorprendida frente a lo que le enseña la aproximación cercana a los personajes del entorno, a sus condiciones de vidas paradójicas y significativas. La voz de los personajes se lee en momentos climáticos en los que se revela la clave de interpretación; la humanidad del artista descubre una conexión con la humanidad en su conjunto. En este género del microcuento, inspirado ciertamente por la obra de Poe para todo el nuevo arte literario, y reconocido como uno de los derroteros marcados por Lugones para el modernismo latinoamericano, podemos reconocer la pluma del intelectual que firmaba como Carlos de Albania en la revista *Altos Relieves*.

⁴³ Es posible que *Altos Relieves* sea insuficiente como material para la valoración de la incursión de las mujeres en la prensa liberal; recordemos que hay una promoción sin precedentes de la educación femenina y que la prensa era parte tanto de las instituciones educativas como de los círculos femeninos de la sociedad civil. Este asunto requiere su propia investigación, que permita matizar la visión que el círculo editorial de *Altos Relieves* habría tenido sobre la producción literaria femenina. Debemos aclarar, sin embargo, que la presencia de estas voces no es menor en su significado y que puede expresar tanto la irrupción de las intelectuales femeninas dentro de la expansión general de las letras y la imprenta como su tensión con estereotipos de género sometidos, ciertamente, a tensión, que se reconfiguran en el marco del liberalismo.

Los cuentos de Carlos de Albania sobre la subjetividad y los problemas urbanos son de notable talento. Estos relatos son verdaderamente exitosos, al conducir hacia una composición de lugar el paisaje contemplado desde la subjetividad por la que transitan la conciencia y la sensibilidad del paseante poeta, para luego plantear una tensión entre cómo interpretaría el sentido común la condición de los personajes que habitan tales escenarios y qué se descubre por el contacto entre la atención libre del artista moderno y la voz alegórica y expresiva del sujeto social, que se encuentran en la luz alterna de la noche. Más allá de las intervenciones de Carlos de Albania, seudónimo que evoca entre 1906 y 1907 un proceso de emancipación nacional que hizo noticia en Europa y el mundo, existen otras intervenciones narrativas en el formato del microcuento. En la sección dedicada al microcuento publica también el intelectual liberal Bustamante. En este género, dentro de la revista literaria, se observa la cercanía a la escuela de Baudelaire y al discurso republicano de la intelectualidad liberal latinoamericana, entre cuyos representantes se encuentran los ecuatorianos y el mismo Martí, quien impresiona vivamente a Darío.

De Carlos de Albania observemos:

Croquis (fragmentos)

A la izquierda aparecía la ciudad y las elevadas cúpulas de los templos, iluminadas por los rayos cloróticos de la luna, inmóviles, misteriosas, blancas, muy blancas unas, como grandes túmulos meditativos y graves y otras de un color oscuro, como los viejos torreones de un castillo medieval.

Y seguí mi paseo, mirando todos aquellos paisajes nocturnales que habían en torno á mí, aquellos paisajes en donde respiraba el alma de la creación dormida entre el silencio.

De súbito divisé un hombre.

Vestido de negro, en actitud melancólica, sentado sobre una piedra, parecía meditar.

Tal vez el fastidio y el desencanto lo llevaron á ese lugar solo, solo donde el rumor de voces ignotas y de caricias de alas, murmuraban en su oído salmodias dolorosas, como si el espíritu de un suicida hubiera llegado hasta él para contarle los placeres de la tumba.

¡Era un vencido!... Álvaro Ferrari.

—Contemplando la evolución de los astros en el espacio y experimentando una revolución de ideas en mi cerebro —me contestó—:

...traspasando soberbios los umbrales de la muerte había llegado á las altas cumbres donde vive el Ideal.

Él no era creyente, era indiferente;

su culto era el de la razón.

Todos sus dioses habían caído bajo la cuchilla de la Verdad, y de entre esas ruinas sólo se erguía altiva y grande su conciencia.

—Yo busco siempre la soledad, en donde pueda batir sus inmensas alas el pensamiento, en donde nadie censure los gestos de cólera y de dolor que asoman á mis labios convulsos y palpitantes; busco la calma inviolada de la noche para penetrar en el misterio.

—Son arrebatos de tu escepticismo, Álvaro, son desahogos de tu corazón doloroso y grande, enfermo de despecho, volvamos á la ciudad para olvidar allí los trágicos pensamientos que nos acompañan.

Y, yo caminaba lentamente, silenciosamente, pensando en aquel escéptico, cuasi exagerado, que buscaba la soledad y el retraimiento, para desafiar la existencia; en aquel vencido doloroso que gemía bajo el peso de su vida.

El gran desilusionado había muerto.

Su sacrificio fue su triunfo...! (Carlos de Albania 1906, 39-43)

Este cuento habla de tres escenarios en tensión y una voz narrativa que marca el posible y el imposible tránsito entre un espacio y otro: el primero es el de la ciudad marcada por el peso de la monumentalidad religiosa colonial: los templos. El segundo espacio es el del retiro, la soledad, el lugar de la subjetividad, que marca un distanciamiento frente a la heredad anterior; allí surgen el descreimiento, la crítica y también el pensamiento. Este ambiente se describe como contrario a la acción, la costumbre y la heredad, opuesto al día que hace visible lo que se coloca en su espacio: la noche, el momento, el pensamiento. Y el tercer escenario es el retorno a la ciudad que propone el narrador al personaje Álvaro Ferrari. Le dice que regrese fuera del espacio aislado del culto a la razón y que se reconecte con la ciudad a la que vuelve, pero sin pedirle que acepte las convenciones de tal ciudad conservadora, que podemos suponer evoca a Quito. El retorno parece imposible. El desilusionado muere antes de volver a refundar la ciudad.

La sección narrativa que aparece una y otra vez a lo largo de los veinte números del quincenario merecería un trabajo específico. Mencionamos, sin embargo, entre las valiosas contribuciones que se encuentran en esta sección, la presencia de cuentos de factura clásica liberal, relatos de denuncia sobre el conservadurismo. De la pluma del político liberal L. García, publica la revista la narración corta “De mi pueblo” (1907, 280-6), cuento que también simula ser una crónica. Este relato muestra la presencia de un

género de narrativa dentro de la revista literaria, que ejecuta una crítica cultural también cercana al pensamiento radical. El autor narra el encuentro con un *ilota*, es decir, un esclavo antiguo en plena modernidad ecuatoriana. Evoca la noción igualitaria de humanidad, tan relevante en el pensamiento político democrático de los radicales: el rey o humano convertido en esclavo, solo, resentido, reducido a una fiera doliente por un rico propietario:

Divisé una choza que apenas se levantaba seis pies sobre el suelo; crucé la superficie intermedia que estaba casi cubierta de una vegetación raquítica que servía de pasto á las bestias de un rico propietario; llegué hasta el agujero que servía de entrada á esa como cueva miserable que, bien podía tomarse como guarida de lobos; interrogué para cerciorarme de si algún ser racional podía oír mis voces, y después de esperar en vano alguna señal de vida, resolví entrar en ese estrecho y oscuro recinto.

Aquel lugar era la habitación de un ser humano, no de uno sólo, sino de una familia [...]

El cuento, además, asocia esta dura condición al ejercicio de la dominación que ejercen las élites sobre esta pareja, reduciéndolos a un estado de violencia contra la humanidad; se refiere al rico propietario, a la deuda que tienen los esclavos por el alto monto de treinta pesos, al azote que recibe del empleado, a la indiferencia y complicidad de la Iglesia:

[...] allí vivían un anciano y una anciana septuagenarios,... servir de vaquero al dueño...; no tuvieron hijos...; debían la enorme suma de “treinta pesos”:

El mayordomo, hombre rudo... insensible al sufrimiento de los ilotas... azotarle cruelmente al “verdugo”

El anciano indio... su esposa estaba enferma.

El cura había ofrecido auxilios de la religión,...
infusión de raíces de achicoria.
Quejido sordo, aterrador...

Un trabajo mugriento y agujereado cubría su pecho...

En una narración de terror surge una imagen aún más fuerte en la siguiente reflexión: “Ni Dios, ni la humanidad ni los elementos, se dieron cuenta de que un *rey de la naturaleza* moría con la desolación de la miseria, en un rincón del mundo en donde no oficiaban sino el dolor y el abandono”.

El cuento contrasta la costumbre señorial despótica, el colonialismo, con el ideal del humanismo y la igualdad. El mal ejercido sobre el indio es una herida contra la humanidad. Para concluir, llama la atención a los que han “acumulado grandes riquezas”, que violentan a los hombres que, siendo iguales, son suprimidos material y culturalmente, y quedan dolidos y mudos:

Esa semi-adoración que es tan espontánea en los bárbaros, hacia lo raro, lo perverso ó lo perfectamente bueno, era lo que en la india le hacía esperar caridad en el cura;... Nazareno, no tenía aun ese tono entre los hombres.

Y vosotros los que habéis acumulado grandes riquezas, reflexionad en que por vuestro lado pasan, odiándonos de corazón, vuestra víctima, que son hombres como vosotros; pero que no tienen medios de manifestarse tales.

En una identificación de la propiedad con el lenguaje, los modernistas reclaman la igualdad y la voz. La pobreza y la desigualdad no afectan solo a los indios campesinos, sino también a los pobres de las áreas urbanas: “Pensad que, en los lugares agrestes y también en las bohordillas de las ciudades, vegetan otros hermanos vuestros, debilitado el cuerpo, atrofiado el corazón y sin luz en un cerebro; sed humanos y llevadles aliento, amor y ciencia” (García 1907, 280-6).

En una prédica política por la igualdad, el cuento apela a la razón y ética de los grandes acaudalados: “sed humanos”. Estos cuentos clásicos de denuncia partidista contra sus rivales tienen calidad narrativa y aparecen en la misma sección de los microcuentos del modernista Carlos de Albania. Surgen, sin embargo, al final de la empresa literaria, cuando se dedican varios números a recuperar los valores intelectuales del liberalismo, apelando a su auspicio y en el marco del reconocimiento a los aportes intelectuales latinoamericanos.

La innovación literaria imprime ciertamente un trabajo más complejo sobre el sujeto de la voz narrativa, pues el modernismo, entre sus aportes específicos, tiene como objeto reflexionar sobre el poeta y el trabajo poético. De la misma forma, la noción de que el pueblo o las mujeres son ciegos seguidores del dogma se relega en las escuelas radicales y en la escuela de vanguardia, que se desprende del modernismo latinoamericano, colocándose en un lugar distinto al que propone L. García como narrador.

5. La revista como escuela del modernismo cosmopolita y plataforma para una innovación en la forma y los referentes iberoamericanos

La revista *Altos Relieves* busca formar escuela, compartir ensayos que se consideran piezas clave en la formación del arte moderno y la identidad de los artistas en el nuevo paradigma que se publicita. En la escuela del modernismo resaltamos la publicación del ensayo “La cámara doble”, de Charles Baudelaire (1906), que habla a los artistas de la producción de lugar, es decir, de la creación de un escenario y de la educación de la mirada que propone el simbolismo, entre las fuentes del modernismo. Este influyente texto, clave para la composición poética y referente de distintos ensayos críticos sobre el concepto del arte modernista, se refiere no solo a la creación del escenario de la ficción literaria, sino también a los métodos propios del arte, desde cuya “mirada” para Baudelaire es posible emprender una crítica a la racionalidad que domina el mundo. Esto ha sido reconocido en la obra de Benjamin, particularmente en su conocido ensayo sobre Baudelaire. En efecto, los editores ecuatorianos de *Altos Relieves* parecen haber estado atentos también al sentido crítico de la obra de arte modernista, por lo cual resaltaron “La cámara doble”, en la cual precisamente el autor francés expone una teoría del conocimiento que sirve de fundamento a la poesía moderna, una aproximación al conocimiento que rompe con el dominio sobre el sentido de los objetos en el pensamiento burgués:

“La cámara doble”

Una cámara que asemejase a un sueño, una cámara verdaderamente espiritual, donde la atmósfera ordinaria está ligeramente coloreada de rosa y azul.

El alma toma allí un baño de pereza, aromatizado por el pesar y el deseo. Es aquello algo crepuscular, azulado y rosado; un sueño de voluptuosidad mediante un eclipse.

Los muebles tienen formas alargadas, postergadas, languidecidas. Los muebles parecen soñar; creeríanse dotados de una vida sonora, burlesca, como el vegetal y el mineral. Hablan las telas una lengua rosada como las flores, como los cielos, como los soles ponientes.

En las paredes no se ve ninguna abominación artística. Con relación al sueño puro, a la impresión no analizada, el arte definido, el arte positivo, es una blasfemia. Aquí, todo tiene bastante claridad y la deliciosa negrura de la armonía.

Una aroma infinitesimal del gusto más exquisito, al que se une ligerísima humedad, nada en aquella atmosfera, en la cual el espíritu que duerme se ve mecido por sensaciones de estufa [...].

¿Son aquellos los ojos cuya llama atraviesa el crepúsculo; las sutiles y terribles miradas, que reconozco por su malicia sorprendente? Miradas que atraen y subyugan, que devoran la ojeada del que las contempla. Con frecuencia estudié aquellas negras estrellas que reclaman la curiosidad y la admiración.

¿A qué diablo bienhechor debo el estar así rodeado de misterio, de silencio, de paz y de perfumes? ¡Oh beatitud! ¡Lo que generalmente recibe de nosotros el nombre de vida, no tiene, ni aun en su expansión más feliz, relación alguna con esa vida suprema que ahora conozco y que saboreo minuto tras minuto, segundo tras segundo!

¡No, no hay ya minutos, no hay ya segundos!

El tiempo ha desaparecido; la Eternidad, una eternidad de delicias, reina!

Pero un golpe terrible, pesado, acaba de sonar en la puerta, y, como en los sueños infernales, me ha parecido recibir un golpe de pico en el estómago. (Baudelaire 1906, 12-4)

Baudelaire habla de una cámara que se asemeja a un sueño, “una cámara verdaderamente *espiritual*, de atmósfera quieta y teñida levemente de rosa y azul”. Este paisaje, levemente coloreado, sugiere la formación de una mirada que logra ver y producir un lenguaje distinto sobre el entorno: “unos ojos cuya llama atraviesa el crepúsculo”. Estos otros ojos logran crear un lugar diferente, regido por un espíritu diferente al de la moral materialista; un “diablo bienhechor” libera al hombre, permitiéndole existir en un lugar donde “no hay ya minutos, no hay ya segundos / el tiempo ha desaparecido, la eternidad de delicias (el símbolo) reina”. En contraste, en el mundo materialista que atormenta a Baudelaire, “el tiempo reina actualmente como soberano... el tiempo reina; ha recobrado su brutal dictadura. Y me impele como si yo fuera un buey con su doble aguijón. ¡Y rebuzna, borrico! ¡Suda, esclavo!; ¡Vive, condenado!” (Baudelaire 1906, 14).

En este tema relativo a cómo la crítica artística y la innovación del lenguaje irrumpen contra el dogma, la revista propone a sus lectores textos del revolucionario liberal y temprano socialista francés, Anatole France, quien sugiere un rol parecido entre el arte moderno y la ciencia en su formulación crítica original. La revista *Altos Relieves* reproduce “Ideas”, texto que afirma tanto el laicismo y la crítica del dogma teológico como un humanismo radical:

No existen ya los doce cielos y los planetas bajo los cuales se nacía dichoso ó desdichado, jovial ó taciturno. La bóveda sólida del firmamento se ha roto. Entre esa infinidad de mundos, nuestro sol no es más que una burbuja de gas y la tierra una bolita de lodo. Lo admirable no es que sea tan dilatado el campo de las estrellas, sino que el hombre lo haya medido. (France 1907, 228-31)

A la valoración del cosmopolitismo se sumó un trabajo de valoración intelectual de los ensayistas y literatos latinoamericanos de varias generaciones en sus retos específicos de inicios del siglo XX. Esta valoración encierra varios componentes. Lo que primero salta a la vista es la afirmación del modernismo latinoamericano dentro de una tendencia cosmopolita. Hemos mencionado, en este sentido, el trabajo en torno a la escuela latinoamericana inspirada en la libertad de la forma y cercana al referente francés de la revolución moderna. Aun en tiempos en los que se acusaba al modernismo latinoamericano de afrancesado, existían referentes propios de revolución que los latinoamericanos no dejaron de usar para referirse a su propio proceso de innovación de la forma literaria. Se trataba de un momento cosmopolita, pero también arraigado en la experiencia propia del continente americano, de haber experimentado sucesivos ciclos de revolución radical, uno de las cuales daba precisamente frutos en el campo cultural en Ecuador y nutría las metáforas y alegorías usadas por los intelectuales latinoamericanos afines.

La escuela del modernismo se presenta como un trabajo de emancipación. Así, la revista incluye discursos, como los mencionados en la obra de sus fundadores, que evocan tal ruptura, como la instalación de la luz donde había sombra. De otros autores, como el chileno Luis Roberto Boza,⁴⁴ la revista publica “Almas en rebelión”, texto que se refiere al valor de la innovación: “Ser altivo es ser único. Es ser hombre. Es ser libre” (1906, 74-5).

La revista intenta poner en conocimiento de los lectores interesados en el modernismo los temas y tipos de versificación que utilizan los más experimentados; así, encontramos al poeta colombiano Guillermo Valencia, quien, además de haber publicado una obra en clave modernista, era muy cercano al círculo de Darío en Francia. El interés de los ecuatorianos en mantener el canje y la comunicación con Valencia, entre otros poetas del círculo modernista latinoamericano cercano a la capital francesa, muestra cómo la producción cultural y literaria modernista involucraba un esfuerzo de articulación de las redes artísticas especializadas, un cosmopolitismo especializado y, al mismo tiempo, con raíz en las revoluciones continentales.

El modernismo ecuatoriano estuvo muy ligado al liberalismo y tuvo que formular explícitamente su deseo de autonomía de la política propagandística; sin embargo, en el terreno del cosmopolitismo, los modernistas cultivaban redes de canjes, lecturas y

⁴⁴ Luis Roberto Boza participó, a partir de 1908, en el periódico *La Reforma*, del Partido Demócrata chileno, fundado por Luis E. Recabarren.

circulación de la obra de arte, que no se restringían a los de la tendencia democrática. Valoraron altamente la obra de Valencia y de Gutiérrez Nájera. En este sentido, formularon la tesis de una identidad artística de naturaleza relativamente autónoma a la de los partidos, una identidad que atravesaba la condición del sujeto.

A lo largo de esta tesis hemos resaltado la identidad de la literatura de las primeras décadas del siglo XX con el liberalismo revolucionario, la especificidad de su trabajo en la transformación cultural y del lenguaje, su clave emotiva, la formación de la subjetividad y la propuesta de simbolismos que evocan temas que conducen a distintos planos en la crítica de lo heredado, de lo comprado, de nuevas religiones, de la mercancía, así como la propuesta que apunta a la creación. El propio trabajo literario se define como un campo de identidad; por ello, integra a los literatos que trabajan en las claves, preguntas y escuelas del modernismo literario, más allá de su *instrumentalidad* en la disputa política.

Carlos de Albania, en un texto titulado “Julio Esaú Delgado”⁴⁵ (poeta liberal colombiano residente en Ecuador) dice: “Yo no sé de la historia de su vida, pero sé de su fama y sus ideas. Antes de leer sus versos ni un sentimiento de simpatía abrigaba por él, ahora soy su admirador” (De Albania 1906, 10). Asimismo, además del liberal Delgado, menciona al paradigmático Gutiérrez Nájera, fundador del modernismo mexicano y político conservador.

Entre los textos propuestos por los editores de la revista para la formación de la generación de modernistas, se publicó el prólogo escrito por el poeta hondureño Turcios a la obra poética de su coterráneo, Jerónimo J. Reina, *Copos de Humo*. En estas “Palabras preliminares”, Turcios proponía una serie de conexiones entre la revolución democrática y la del arte moderno, pero también distinguía sus esferas específicas; describe al poeta bajo la imagen de la torre y compara el trabajo de la forja del acero de la guerra con el trabajo literario:

Encerrado en su torre de marfil ó en su torre de hierro, el poeta debe bordar el encaje de sus melodías ó forjar el duro acero de sus armas en medio de un vasto silencio, en el que se sintiera vagar una pluma en el aire. Desde mi torre de silencio yo diría a los jóvenes cerebrales estas simples cosas:...Que vuestras pupilas, anegadas en la lumbre de los soles, reflejen todos los amores y todas las tristezas del mundo. (Turcios 1906, 49)

⁴⁵ Julio Esaú Delgado (1862-1945): intelectual, poeta y político liberal colombiano. Senador liberal en Colombia. Amigo de Darío y de Alfaro. Vivió en La Habana por casi una década, donde conoció el activo movimiento literario que se vivía en la isla. Fue desterrado a Ecuador, vivió y murió en Quito. Dejó familia en este país, como su nieto, el empresario y exalcalde de Quito, Rodrigo Paz Delgado.

También recupera el liberal hondureño los símbolos conocidos de la lucha republicana; el poeta, desde su torre, debe reconocer “las grandes palabras simbólicas: Patria, Honor, Libertad; engendrados de martirios, altas cruces de sacrificio, trágicas banderas de combate flameando gloriosamente en la cumbre de la historia” (Turcios 1906, 50). Pero no debe olvidar el trabajo riguroso en el campo del arte: “Pero no olvidéis oficiar en la severa basílica de Arte”. Después de esta introducción a los valores entra más precisamente en el tema del cultivo del arte:

Amad el Estilo: que el Estilo sea para vosotros una religión. Que en él vaya aprisionado el pensamiento como la luz en un globo de cristal. El Estilo es la mágica bordadura de pedrerías en que se envuelve la idea; y la idea debe ser de oro, alta y honda, noble y singular, buscad el arcano misterio de las cosas; compenetraos (empresa difícil ésta) con el encanto del verso polífono y profundo. El verso es la expresión absoluta del estado del alma ó de una emoción cerebral; y como es la forma estética más perfecta, para hacerlo supremo es preciso llenarlo de pasión y de intensidad. En esa leve línea hay que poner un estremecimiento ó un calofrío: hay que hacerla hablar una lengua extraña, ya áspera y grandiosa, ya suave y musical; pero diferente de la lengua sin alma en que dice sus miserias la multitud.

Amad, en fin, jóvenes pensadores, la Belleza en todas sus manifestaciones; en un ritmo, en una tela, en un mármol, en el matiz de una flor ó en el mórbido seno de una virgen; pero, sobre todo, la belleza del pensamiento y del estilo sobre todas las bellezas de la tierra. Ella solamente os hará conocer la sagrada embriaguez y el goce puro y hondo de que es capaz el espíritu humano. (Turcios 1906, 50)

Turcios, el poeta hondureño, resalta un tema clave del modernismo, que condice con la tesis que atraviesa este trabajo: el verso es una hazaña conceptual, una hazaña creadora que despliega un punto de vista y una clave emocional. El verso es el lugar de creación de la subjetividad moderna y también su expresión.

La revista estaba atenta a las publicaciones de Centroamérica y el Caribe. Los canjes con la producción de esas latitudes se realizaban, en parte, gracias a la relación cercana que existía entre los órganos dedicados a la educación pública y las bibliotecas nacionales. Así, la *Revista del Archivo y de la Biblioteca Nacional de Honduras* daban acceso a las noticias literarias y, al mismo tiempo, a la educación en historia política continental, dedicando algunos números a los experimentos formales de los jóvenes creadores latinoamericanos y otros, a la memoria de las guerras republicanas, especialmente al liderazgo democrático en la región, tema relevante cuando se sentía amenazante la doctrina Monroe. En *Altos Relieves* se describe cómo tal publicación hondureña da a conocer tanto la memoria del general D. Francisco Morazán, caudillo de la federación, como importantes escritos en prosa y verso.

En este mismo sentido de construcción de una red cosmopolita modernista desde las revistas literarias latinoamericanas, *Altos Relieves* resalta como “honrosa carta” la recibida desde Córdoba (Argentina) el 13 de agosto de 1906. En esta misiva, Jorge R. Güell, editor de la *Revista Letras* de esa ciudad del Cono Sur, ofrece las columnas para las publicaciones de los ecuatorianos que ha tenido el acierto de convocar la revista *Altos Relieves*. Así mismo, desea colaborar con la revista ecuatoriana a la que describe como: “hermosa, elevado exponente de notables ideales, dadora de luz en la culta ciudad de Quito”. La revista se reconoce entre sus pares en el Ecuador y el mundo, da cuenta de todas las revistas modernistas que existen en el país y destaca el trabajo de *Guayaquil Artístico* entre las publicaciones de todas las latitudes del continente.

En la revista publicada en febrero de 1907 se reproducen textos de Darío y de Salvador Rueda, que argumentan lo deseable de un modernismo en lengua española, como un trabajo nutrido en la lengua y los sentidos vivos del idioma, así como un trabajo transformador, de innovación. Se puede observar un reconocimiento de la escuela francesa del modernismo, al mismo tiempo que un intento deliberado y articulado continentalmente de constituir un modernismo en lengua española y con trabajos sobre referentes propios, tanto para la innovación de la forma como para la crítica de las convenciones de las propias sociedades latinoamericanas e ibéricas.

Ese proyecto tiene sus frutos más maduros en el Ecuador en revistas posteriores, como *Letras*, de Quito; en *Altos Relieves* se anuncia y propone como proyecto en diálogo con las revistas fraternas de la época. En el centro de este proceso, en la sección “Revista de revistas” consta el proyecto de la Unión Ibero-Americana de Madrid, con boletines difundidos en distintos países y en Ecuador por *Altos Relieves*, en torno a este proyecto. Se menciona a Gonzalo de Quesada, como delegado cubano a la III Conferencia Panamericana en Río de Janeiro, como portador de esta tesis de interés continental. En adelante, tendremos noticias de los modernistas latinoamericanos interesados en Madrid antes que en París.

En esta línea de constituir un modernismo latinoamericano, la revista se alineó, tal como hemos sugerido, con la crítica continental al imperialismo norteamericano que había intervenido en Cuba y Puerto Rico, había diseccionado a Colombia, creando Panamá por sus propios intereses, y mantenía las repúblicas centroamericanas bajo amenaza. Darío, al trasladarse de manera definitiva a Madrid, fue un signo claro de la constitución del modernismo latinoamericano.

Junto con ello, la propuesta de una renovación sembrada por América en España había sido reconocida por los nuevos artistas españoles críticos de la tradición, como Ramón María del Valle Inclán. El modernismo buscó su raigambre y revolución propias, escapando así de la calificación de extranjerizante y afrancesado, como lo designaron los arielistas seguidores del paradigma *identitario* cultural propuesto por Rodó.

De manera simultánea, lo cual no resulta casual, en el número publicado el 1 de febrero de 1907, la revista dedica sus páginas a la generación anterior y consolidada de intelectuales liberales, aquellos que ya desempeñaban cargos de poder público o tenían reconocidas trayectorias en campos del saber relevantes para el Estado liberal; entre ellos están José Rafael Bustamante, Miguel Ángel Falconí (desde Bahía de Caráquez), Manuel María Sánchez⁴⁶ y Julio E. Moreno.⁴⁷ Estos intelectuales colocan en las páginas de la revista imágenes que parecen algo anticuadas frente a los discursos de los primeros números y frente a la empresa de las revistas literarias ecuatorianas ya existentes. Volvemos a ver nociones románticas del artista como sujeto emancipado, al igual que poesía nutrida de referentes paisajísticos y pasajes amorosos.

En la sección “Vida literaria” los editores insisten en el valor de estos intelectuales. Sánchez es presentado como un poeta de alto vuelo, cuyo tema favorito es cantar a la patria y cuya pluma ha defendido siempre el derecho y la justicia, y que constituye un respaldo para el desarrollo intelectual y de las letras. Bustamante es mostrado como un artista de la prosa clásica... de un “estuario heleno”. Moreno es descrito como un escritor de talla continental. También aparecen en estas páginas intelectuales liberales, reconocidos en la esfera pública y el discurso jurídico, entre ellos Luis Felipe Borja,⁴⁸ quien publica en las páginas de la revista un ensayo en torno a la imprenta, que condice con la visión liberal de la prensa, como fuente de iluminación que trae la ciencia contra el dogma y puede cambiar la conciencia de la humanidad en el ámbito mundial y de forma democrática.

Las alianzas políticas y financieras los afianzan para amparar su proyecto intelectual entre las figuras más representativas de la esfera pública liberal. Así mismo, se empeñan en mostrar el valor de las publicaciones y lo hacen al valorar otras revistas

⁴⁶ Manuel María Sánchez (1879-1935): ecuatoriano, abogado por la Universidad Central del Ecuador, rector del Instituto Nacional Mejía, ministro de Educación Pública, periodista.

⁴⁷ Julio E. Moreno (1879-1952): ecuatoriano, periodista, sociólogo político liberal que defendió el laicismo. Autor de *Conocimiento y Cultura*, *Filosofía de la existencia*, *El sendero histórico de la existencia*.

⁴⁸ Luis Felipe Borja (1845-1912): ecuatoriano, abogado liberal por la Universidad Central del Ecuador. Presidente de la Sociedad Jurídico-Literaria; diplomático; autor de *El derecho ecuatoriano a su región oriental* y *Para la historia del 10 de Agosto de 1809*.

de Quito, como *Variedades*, que cuenta, entre sus fundadores, con Ernesto Noboa, con el cual sin equivocarse —dicen— lograrán formar una “fraternidad literaria en la República” (Constant 1907, 265).

En las noticias sobre las revistas latinoamericanas exponen su apuesta, junto con la de otras revistas frateras en el continente, por la unión de las repúblicas hispanoamericanas, que defienda sus intereses y cultura ante una percibida amenaza anglosajona. Realizan propaganda del proyecto de una sociedad internacional de pensamiento y de ciencia latina en los ámbitos jurídico, social y artístico: “Llamamos la atención hacia este punto a los centros científicos y literarios de nuestra patria a converger con nuestros esfuerzos” (*Altos Relieves* 1907, 267).

En los números finales de la revista, de esta manera, se conjugan dos apuestas: realizar un aporte al modernismo iberoamericano, desde la valoración de las trayectorias y vías propias de revolución en el lenguaje; y, de manera tan relevante como la primera, comprometer a las instituciones culturales de la república liberal para fomentar la continuidad de las revistas literarias de corte innovador. Estas dos apuestas se traducen en un esfuerzo por valorar el legado intelectual de las generaciones liberales anteriores. Así, aparecen referencias a la obra filosófica de Montalvo, reproducciones de los ensayos de Moreno, narraciones críticas sobre la costumbre *hacendataria* conservadora, de la pluma de Bustamante, y ensayos para una recuperación de la memoria nacional, en clave liberal, en el trabajo histórico del maestro de generaciones, Celiano Monge,⁴⁹ quien sostiene que:

En el Ecuador se ha pagado ya tan sagrada deuda a los hijos primogénitos de la Patria. En la plaza de la Independencia se alza airoso un soberbio monumento, obra de artistas italianos que llevaron á la práctica el hermoso proyecto del gran Mingueti.

El Sr. Dr. Carlos R. Tobar colocó la primera piedra el año de 1898 como Presidente y organizador del Comité “Diez de Agosto”, y fué inaugurado con pompa inusitada en 1906, hallándose á la sazón de Jefe Supremo el General Don Eloy Alfaro, y de Presidente del Comité el entusiasta ciudadano. Sr. Dn. Jenaro Larrea.

Todas las Municipalidades de la República han contribuido con parte de sus rentas para esa obra decretada por la Legislatura de 1888, que supo interpretar el sentimiento nacional. Los nombres de los próceres están grabados con caracteres de oro, haciendo juego con los bajos relieves en la artística base del monumento. De ella se destaca esbelta

⁴⁹ Celiano Monge (1856-1940): ecuatoriano, discípulo de Montalvo; secretario particular de Alfaro, profesor del Colegio Mejía; fundó *La pluma*, *El Átomo*, *El fonógrafo*, *la Ilustración Ecuatoriana*. También fue uno de los fundadores del periódico *El Comercio*, de Quito; autor de *Bagatelas literarias*, *Alborozo*, *Lauros*, *Poesías*, *Investigaciones históricas*.

columna, coronada por la broncea estatua de la Libertad, que lleva en su diestra la simbólica antorcha que ilumina al mundo.

Nuestra mirada ansiosa ha recorrido esos ilustres nombres y no ha encontrado entre ellos el de Doña Rosa Zárate de la Peña. Este olvido involuntario ó esta omisión incalificable nos ha movido á trazar estas líneas reparadoras, con el cariño y la veneración que siempre nos ha inspirado esa familia tan patriota como desgraciada. (Monge 1907, 307)

Monge da su aporte, como una de las más importantes plumas al género de la historia, desde la perspectiva liberal-cívica. En este texto incluye la lucha de la mujer dentro del repertorio de la historia liberal sobre la nación ecuatoriana, nación forjada en procesos de disputa revolucionaria por la emancipación y la ciudadanía contra todas las formas de tiranía. Rosa Zárate, precursora y, más adelante, Zoila Ugarte, Hipatia Cárdenas y Matilde Hidalgo... destacan entre otras distinguidas escritoras de la prensa y educadoras, abordadas en estudios específicos sobre el tema.

Esta narrativa historiográfica reivindica la agencia revolucionaria en la formación nacional; relata a contrapelo las corrientes que negociaron el poder en momentos críticos de la monarquía y la emancipación; se contrapone, estando en el poder político el liberalismo, a la poderosa incursión de la narrativa nacional de corte hispanista y republicano-católica.

Monge había sido una de las figuras fundamentales del pensamiento democrático liberal; fue intelectual y directivo político en el proceso de la revolucionaria Secretaría de Instrucción Pública del Gobierno de Alfaro. Su obra incluye ensayos sobre el Estado, la ciudadanía y la educación democrática, así como escritos historiográficos de tradición republicano-democrática, ligados a la historia del Partido Liberal ecuatoriano y proyectos editoriales de literatura moderna en la primera década del siglo XX, cuando participó en *Altos Relieves*; también fundó la revista *Ónix*.

Las contribuciones de los poetas, ensayistas y narradores al proyecto editorial de *Altos Relieves* constituyen una incursión tanto en el discurso sobre un modernismo iberoamericano de referencias y revoluciones propias como en la noción sobre el capital intelectual del liberalismo ecuatoriano. La revista persigue una estrategia de fortalecimiento del campo intelectual y artístico en el Ecuador y América Latina de la república literaria, que incluye un trabajo sobre la escuela del cosmopolitismo y un trabajo para la formación de una escuela iberoamericana, así como una respuesta panamericana, incluso ante las nuevas amenazas mundiales, pero en el campo del arte. Se trata de consolidar el trabajo editorial propio, mediante un llamado a la generación mayor de la

intelectualidad liberal a participar de este género editorial y, a su vez, a confluir desde la institucionalidad existente —los centros científicos y literarios del país— con una red o plataforma internacional, continental e intercontinental iberoamericana.

Capítulo cuatro

El arte nuevo: poesía, novedad y vanguardia

1. Revista *Letras* (1912): el modernismo ecuatoriano, crítica y poesía

La revista *Letras* inició su labor en Quito en el mes de agosto de 1912. La impresión de sus páginas estuvo a cargo de la imprenta de la Universidad Central del Ecuador. Entre sus colaboradores estuvieron Francisco Guarderas,⁵⁰ Isaac J. Barrera, Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro, César Arroyo y José Rafael Bustamante, entre otros que publicaron poesía, novela, ensayo cultural y ensayo crítico. La administración de la revista se puso en manos de Antonio Lucio Paredes.

Podemos decir que *Letras* continúa la obra de *Altos Relieves* interrumpida en 1907. Esta vez se consolida una revista especializada en la producción literaria modernista en el Ecuador y América Latina en lengua española. Aunque el modernismo se cultiva dentro de la oferta de la imprenta liberal y sus intelectuales se identifican con el liberalismo, en el centro de *Letras* ya no está el problema de la instrucción pública o la fiesta pública. Ya Alfaro no dirige el Estado; seis meses antes ha ocurrido el crimen contra los radicales.⁵¹

Eloy Alfaro no apareció en las páginas de *Letras* como antes sí había aparecido con frecuencia en las revistas *Guayaquil Artístico* y *Altos Relieves*. Lo que hizo *Letras* fue reunir a la intelectualidad liberal y consolidar el proyecto crítico-artístico del modernismo literario. Sin embargo, el hecho de no mencionar a Alfaro no supone renunciar a formar un público liberal. Más allá de los círculos y tertulias de los intelectuales, la revista fue distribuida en las bibliotecas de los planteles docentes y colegios públicos, en las universidades del Estado ecuatoriano y en las librerías, tal como lo informó su sección sobre circulación mensual, que insistía en ayudar a la creación de un público nuevo. Por los canjes mantenidos con las revistas nacionales, como *Guayaquil Artístico*, *El Telégrafo Literario* y otras, el público lector se expandió.

⁵⁰ Francisco Guarderas (1889-1967): ecuatoriano, escritor y diplomático que representó al Ecuador por varias décadas en países como Perú, Italia y Brasil. Estudiante de los jesuitas y autor de *Mis épocas*, *Horizontes*, y *El viejo de Montecristi*.

⁵¹ En enero de 1912, en el panóptico de Quito ocurrió el asesinato de Alfaro, uno de los más altos cuadros del radicalismo ecuatoriano. Sobre “la hoguera bárbara” o asesinato, los historiadores han discutido ampliamente, involucrando con documentos en tales hechos tanto a conservadores como a liberales del bando de Leonidas Plaza.

Así, en el primer número de la revista *Letras* de 1912 en el que colaboraron, entre otros, los poetas Borja y Noboa, su editorial “Frasas primeras” suscribe con el pensamiento democrático 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” (LL. RR. 1912, 1).

Con ello quiere decir que hacía falta continuar la rebelión del hombre americano en las letras. Esto se deja sentir en el poeta Borja,⁵² quien asocia 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. Los modernistas caribeños y ecuatorianos coinciden en que las revoluciones políticas y lingüísticas comparten un mismo espíritu moderno, pero cada una trabaja en su campo. A la revolución política tenía que seguirle una revolución autónoma en el campo del lenguaje. Los poetas Borja y Noboa, lectores formados en Darío, conocían el criterio de Darío sobre Martí, particularmente el de *Versos libres*. Consideran que esta es una genial obra que articula el romanticismo revolucionario, el antiimperialismo latinoamericano y, en el trabajo integral, una sensibilidad y un lenguaje artístico moderno.

Después de reconocer la relevancia de la fundación de la política, como primer espacio de emancipación contra la tiranía, el editorial plantea la necesidad de seguir independizando a las letras del yugo de las costumbres. El ensayo acusa a la política de desbordarse de su campo y reclama el heroísmo específico del poeta. 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 como los poetas” (LL. RR. 1912, 1), señala el ensayo.

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. El reclamo a la política es el de haberse desbordado de su campo, en lugar de permitir a lo poético constituirse en otro campo distinto al de las revoluciones latinoamericanas. En *Letras* afirma Guarderas: “Ya se rompe la consigna de hablar siempre de nuestras glorias patrias; ya no son, únicamente, las costumbres nacionales el

⁵² Arturo Borja (1892-1912): ecuatoriano, poeta y crítico modernista, autor del poemario *La flauta de ónix* publicado en (1920) ocho años después de la muerte del poeta fundador de la revista *Letras*.

asunto de nuestra observación” (1912, 5); las artes son rupturistas. Dice Guarderas: “demoler para construir”:

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. (1912, 6)

Letras puede considerarse una revista especializada en literatura por la presencia en sus publicaciones de un trabajo maduro en el lenguaje. No presenta diversidad de paradigmas estéticos; ya no requiere evocar la autoridad del Romanticismo. *Letras* es, sobre todo, un lugar de exploración del modernismo ecuatoriano y latinoamericano.

Desde 1912 la revista busca valorar el perfil de la obra y del mundo poético de los autores, construir para el público la visión integral de la obra de autores del modernismo ecuatoriano. Así ocurre con Borja, el poeta de la herida interior; con Noboa, el poeta y crítico literario que presenta ensayos especialmente ricos en reflexión sobre la obra literaria latinoamericana y mundial; con la poesía de Fierro y la presentación del poeta, ensayista y crítico guayaquileño, Silva. Aunque no se superponen distintos paradigmas estéticos, sí se expone una diversidad de géneros. La revista contiene una obra poética madura, acompañada del ensayo crítico. *Letras* también incluye novela por entregas.

Además, desde los primeros números, *Letras* publica ensayos sobre la modernidad y el impacto de la Primera Gran Guerra entre los intelectuales (1914). Desde su inicio, dedicó un espacio a la crítica de la literatura mundial en la sección “Las revistas”. Noboa hizo crítica en la sección “Libros hispanoamericanos”. En palabras de Guarderas, la revista *Letras* abría su espacio a todos los que tuvieran algo que decir sobre el arte. La revista se definía como una tribuna del arte nuevo. En el marco de “esta tribuna”, Guarderas evaluó el momento de la literatura ecuatoriana. En su concepto, ellos no toleraban la repetición y la uniformidad de lo convencional.

Como testificó Barrera (1955), 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 diversas revistas del Ecuador; en algunas de ellas los jóvenes literatos trabajaron desde adentro,

formando parte de su dirección y redacción; en otras revistas del país, lo hicieron como colaboradores.

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 muestra cómo su aproximación a las literaturas española, francesa, anglosajona 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 presentó una crónica respecto del intercambio internacional entre intelectuales. Por la actividad de estos modernistas, Quito podría verse como una ciudad habitada también por intelectuales, una ciudad con lectores. En estas revistas se publicaron estudios de los maestros del siglo XIX acerca del simbolismo francés, especialmente de Verlaine y Baudelaire, así como del simbolismo anglosajón, con autores como Poe. A la vez, vieron la luz análisis críticos de la producción contemporánea de la primera década del siglo XX en todos los países de habla hispana.

Cada poeta tenía sus preferencias particulares en cuanto a sus referentes literarios y a su propuesta simbólica. Su voz y ritmo fueron 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 las del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, y a la del peruano José María Eguren, mientras Borja mira el simbolismo francés para producir una poesía propia, es decir, un trabajo personal sobre el lenguaje. Noboa, 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, contribuyendo al modernismo en lengua española y a la revolución cultural iberoamericana contra todo intento tradicionalista.

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 (Todó 1987).

Falconí Villagómez hace una serie de reflexiones sobre el pasado literario en el Ecuador y subraya la relevancia de tener un espacio como el de *Letras*, que sirve de instrumento para las publicaciones y la difusión de los valores literarios en el país. Los poetas de Guayaquil pudieron conocer los trabajos y nombres de los poetas de la capital y de otras ciudades del país. En 1959 Falconí reconoció la importancia que tuvo *Letras*,

al decir que llegó a manos de los jóvenes literatos guayaquileños con inmenso interés y respeto: “Ernesto Noboa Caamaño publicaba en *Letras*, que era como nuestro *Mercurio de Francia*” (1959, 45).

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, es decir, a los fundamentos de una nueva identidad. Además, era fundamental dar luz sobre las opiniones y los 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. (Silva 1916a, 158)

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! (159)

Efectivamente, los intelectuales de esta revista intervienen con piezas de ruptura. En ella también publican Barrera y Noboa, y aparece la novela por entregas, *Para matar el gusano*, de Bustamante, en la que se contrapone el espíritu moderno de la clase media urbana a la costumbre autoritaria feudal de los hispanistas y hacendados, tema que cultiva la literatura liberal y que el modernismo retoma en su propia clave poética.

2. La pregunta por un modernismo en lengua castellana

En la revista *Letras* de 1912 los poetas Borja y Noboa tuvieron una intervención editorial importante, que planteó el modernismo como un proyecto de innovación del español, entendido como una lengua latina y no como una tradición peninsular ligada a las costumbres étnicas. *Letras* continúa con el empeño de *Altos Relieves* y retoma en 1912 la visión formulada en 1906 de contribuir a la formación de un modernismo iberoamericano. En la sección “La revista”, a la lectura y crítica de la literatura en español y francés, Borja plantea que:

Si se consideran las necesidades que hay de romper la atmósfera de desaliento que circunda á toda obra nacional, de dar á 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 se sacrifican en aras del Arte. (Borja 1912, 23-4)

Borja propone que la literatura francesa no debe leerse como un modelo por copiar, sino como la lengua en la que se ha producido una transformación de los principios estéticos, en la cual se ha librado un debate filosófico y epistemológico sobre el arte y se ha originado una revolución en términos de belleza y que, por tanto, es el ideal de transformación: la responsabilidad conceptual y creativa que involucra producir un momento propio en la modernidad es lo que atrae del proceso que atraviesa la lengua francesa. No se busca en ella un formato o un molde para imitar, sino un proceso de transformación y revitalización que los poetas modernistas trabajan en su propia lengua americana y española.

Al mismo tiempo, rescata Borja un pasado sabio y heroico en la propia lengua española y americana con la que se identifica, que contrasta con el “desaliento que circunda a toda obra nacional”, y que tiene que ver con el repudio conservador al proyecto cultural modernista y a la prensa liberal en la que se inscribe, así como a algunas tendencias dentro del propio liberalismo, que combaten el radicalismo en la política y en la literatura, entre las cuales hemos identificado la pluma de Calle, en medio de un espectro de luchas en la prensa, que requiere investigación más amplia de parte de los estudiosos. Difundir la obra artística de los latinoamericanos y de los franceses entre el público intenta convertirse en un propósito para la transformación de la propia lengua.

Esta sección crítica apuntó las virtudes del trabajo de autores españoles, como Gregorio Martínez Sierra y Menéndez y Pelayo; así mismo, comentó libros franceses, como los de France. Los libros circularán en versiones originales, no en copias, pues así lo merece la “raza latina”, dice Borja. 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 Darío (Noboa 1912, 30).⁵³ La revista constituye una plataforma para debatir la ruta de la renovación lingüística y artística en Iberoamérica. Así, Rodó y Darío son tema de discusión de los ecuatorianos.

⁵³ *Todo al vuelo* es un libro construido con artículos que Darío escribía para *La Nación*, de Buenos Aires, que fueron coleccionados por su autor y publicados por la Editorial Renacimiento, de Madrid.

El ensayo de Isaac J. Barrera⁵⁴ “Cuestiones de literatura Americana” anota:

La palabra de Rodó ha educado ya a una generación; y la alta espiritualidad de sus concepciones, zumo de la aspiración popular, sirve y seguirá sirviendo de método educativo que prepara a la América del Sur para que cumpla a conciencia su finalidad. [...]

La acción metódica y acertada de los conductores de ideas será la que vaya asimilando ideas a las necesidades locales. Hasta que la literatura que, según Rodó, no es sino un órgano de la vida civilizada, se convierta en la expresión de la cultura de América porque este continente haya llegado ya a la concreción de sus formas, a esa originalidad que contrabalancea el pensamiento de los pueblos más adelantados, influyendo y dejándose influir al mismo tiempo. (Barrera 1915, 1-7)

Barrera celebra el aporte de Rodó a un programa de identidad cultural hispanoamericano. Propone la manera de dar contenidos de identidad regional al horizonte cultural de la hegemonía liberal. Sus apuntes sobre literatura tienen un lugar clave en las revistas en cuestión, donde también se pusieron en circulación poesía y crítica del arielismo, más cercanas al modernismo. Acaso Barrera es una figura liberal que los modernistas respetan y leen por su aporte a la interpretación del pensamiento latinoamericano. Sin embargo, las oposiciones y diferencias con el modernismo se dejan ver en las mismas revistas. Los arielistas, como Barrera, Calle y otros, buscan rasgos de la civilización latinoamericana. Los modernistas son más rupturistas y apuestan por la renovación del lenguaje, por la creación lingüística.

En *Letras* Borja tuvo a su cargo la sección crítica sobre las 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 plantea 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” (1912, 31). Este heroísmo disciplinado hace referencia a la constitución de un campo de producción y crítica literaria modernista, a la literatura de una sociedad moderna.

⁵⁴ Isaac J. Barrera (1884-1970): ecuatoriano, ensayista, periodista, crítico literario. Escribió una serie de ensayos sobre el arielismo y otros sobre el modernismo, que fueron publicados por el periódico quiteño *El Comercio* en 1910. Fundador de la revista *Letras* en 1912, publicó en 1935 *Historia de la literatura ecuatoriana*.

3. “La carne triste”: crítica y poesía en Arturo Borja

Al leer el poema de Borja, “Epístola”, dedicado a su amigo, el poeta Noboa, observamos que es irónico. En él se habla del fin del gusto aristocrático y de la entrada de los intelectuales quiteños al tiempo “huraño”. En el ámbito poético, Borja introduce el concepto de lo huraño y habla de la sensación de la modernidad, así como de la presencia militar en el Estado liberal, la presencia del poder. Critica, al mismo tiempo, el *aristocraticismo* y el militarismo:

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, **huraño**
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.

Arturo Borja: “Epístola”, *Letras* (1912).

El poeta modernista aparece como un aristócrata que abandera la lucha del honor y ante el tiempo moderno de la agitación y el tedio, se vuelve a su interior. El poeta vive en el contorno de un orden dictado por el aparato más moderno del momento. En contraste con la burguesía de París y la aristocracia, por un lado, y el Ejército liberal, por el otro, dominan 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 el poema señala como personajes del entorno a los banqueros especuladores y burócratas y describe cómo ellos estorban e “interrumpen” la creación poética. Con ello introduce su distancia con la racionalidad instrumental. “Las orgullosas capillas” hacen referencia a la subjetividad. El poeta no es anti-moderno; solo se diferencia de la razón de mercado y del poder estatal:

¡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!

En el círculo quiteño de literatos contertulios de Borja comentaron que el poeta adquirió en 1910 la obra Isidore Ducasse (conde de Lautréamont) y la tradujo; por tanto, celebraron la posibilidad de acceder a la lectura en español de *Les Chants de Maldoror*, que luego se publicó en *Letras* (Borja 1913, 298-304). Así, el poeta brinda un aporte al papel de los artistas, aunque su más significativa contribución no continúa en los números posteriores de *Letras*. Luego de haber dejado una fina obra poética y sugerentes ensayos, el poeta se deja llevar por la melancolía y se suicida. Su muerte en 1912 fue tema de reflexión y marcó una división en la historia de la literatura ecuatoriana.

Un importante debate entre Francisco Guarderas y Raúl Andrade, respecto del perfil de los modernistas, se produce en torno a la muerte del poeta Borja. Mientras Andrade sostiene que Borja toma su vida en respuesta a la poca trascendencia que tenía su afán de renovación en la arcaica sociedad de Quito, Guarderas sostiene que Borja se suicida por una radical melancolía literaria, un convencido espíritu melancólico que interesa a la teoría literaria.

Para M. Á. Silva la influencia de los franceses sobre la obra de Borja determinó 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*”⁵⁵ (Silva 1916a, 161).

⁵⁵ Medardo Ángel Silva, autor de este ensayo, informa que este estudio fue escrito en la ciudad de Guayaquil en 1915.

En el número extraordinario de la revista *Letras*, dedicado a Borja en noviembre de 1912, se superpone la personalidad del poeta, cuyo proyecto “lo hace uno” con los modernistas franceses, así como él se hace “uno” con Noboa en el cultivo de un modo melancólico de construcción poética. Lo inasible de la realidad y lo bello y artificial del lenguaje se suman a una identidad que sigue el camino de la herida o la melancolía.

Para 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”. No es un modernista a medio tiempo; apuesta por la edificación del espacio literario del que él fue habitante mientras vivió. Su cotidianidad es poética porque “supo decirse a todas horas el poema que se dice entre sollozos” (Barrera 1912, 97-9). Barrera nos dice que su amistad fue puramente literaria y, por ello, de lo más sensible.

La obra poética de Borja, publicada en vida, va moldeando su perfil marcado por un universo simbólico y sentimental, un carácter poético. Con su muerte, los modernistas ecuatorianos reconstruyeron y valoraron los contornos del perfil de este poeta, considerando su lugar en la poesía moderna y en el arte desde Ecuador.

El convencimiento de Borja sobre el arte moderno se puede observar 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 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 en su trabajo sobre el lenguaje. Lo que se pierde está en el centro de su obra; como en la melancolía, lo perdido es lo amado. Lo que resucita es presencia muerta en el sujeto. El poeta no tiene el lenguaje que seduce al objeto de su deseo, fracasa:

¿Qué habrá sido de aquella morenita,
—trigo tostado al sol— que una mañana
me sorprendió mirando su ventana?
Tal vez 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.

¡Cómo volverla á ver! ¿En qué jardines
emergerá su pálida figura?

Oh, amor eterno el que un instante dura!

Arturo Borja: “Visión lejana”, *Letras* (1912).

El poema establece un contrapeso entre la muerte de la carne y la vida de la palabra: es la simbología de la muerte, de la imposibilidad del pacto entre la vida y la palabra. Roto el pacto, queda la quimera. El poeta discurre sobre la muerte; en sus versos la vida aparece recién privada de hálito: la carne muerta. La carne recién muerta se muestra en la “morenita” de la ventana, “los ojos de la pasión” y “la hermana”, tres imágenes íntimas de la carne a la que se declara muertas. En orden: lo cotidiano, el deseo y la carne propia. Lleva dentro de sí la melancolía.

Para Borja, la naturaleza privada de savia vital no puede ser ignorada en su totalidad; él nos habla de la herida abierta en su alma como testigo de esa muerte que lleva adentro. 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” es para el poeta imposible. El pacto entre la vida y el lenguaje están rotos, pero existe un 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”:

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 ella;
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...

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...

Arturo Borja: “Por el camino de la quimera”, *Letras* (1912).

En este poema, escrito en invierno de 1912, el poeta habla de la imposibilidad de juntar el deseo y el objeto amado que se pierde. Describe este intento como una intervención sacrílega. A la amada muerta, el poeta le habla sin posibilidad alguna de ser escuchado; el poeta *herido* habita el sendero de la *quimera*. 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, Borja es melancólico.

Guarderas, en el ensayo dedicado al poeta, nos muestra 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” (1912, 109). 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, esperanzada, aunque siempre imposible, sobre la palabra. En esto coincide Barrera, quien sostiene que Borja ofrecía “poemas inacabados para que se prolongara la sensación de tristeza”; el silencio ocupa un lugar.

Borja encontró el mundo mustio y lo abandonó. Él es el poeta en quien la muerte habita. El lenguaje, al ser insuficiente para recuperar el mundo perdido, deja viva una *herida*. Borja, modernista convencido de la artificialidad del lenguaje, se niega a hacer de este una segunda naturaleza, se niega a *reificarlo*. Entre sus recursos para evocar esta lectura de la apuesta literaria moderna, como hemos sugerido (Valencia Sala, 2007), encontramos frases abiertas, es decir, inconclusas, los recuerdos de sus contertulios sobre un gesto de Borja que evoca la idea de que el lenguaje no alcanza, expresado en un modo de hablar paradójico, que afirmaba y luego des-componía lo dicho. Según las memorias citadas, y tal como afirma Barrera, esto ocurría como un gesto de Borja en las reuniones sociales. A ello se suma la presencia de poemas incompletos, que formaban parte de estas

huellas dejadas por Borja para marcar la presencia de lo que sus contemporáneos consideraron la genialidad de un gesto, que marcaba la imposibilidad de un lenguaje sustituto de la realidad perdida. Todo esto habla de una negativa a la salvación facilista de reificar o hacerlo una segunda naturaleza, una persistente memoria de la herida que nos remite a la imposibilidad de una adecuación entre la lengua y el mundo. Estos gestos muestran un escepticismo que lo llevará a declarar la insostenibilidad de vivir en el lenguaje de la “quimera”, de existir plenamente en la *herida*. Según hemos propuesto antes, esta visión se asocia a su muerte, inclusive.

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 une en identidad al sentimiento de la herida interior. La obra poética de Borja, publicada en vida, va moldeando su perfil de marcado universo simbólico y sentimental, un carácter poético. Con su muerte, los modernistas ecuatorianos construyeron y valoraron los contornos del perfil de este poeta, considerando su lugar en la poesía moderna y en el arte desde Ecuador.

En el poema “Ofrenda de rosas”, dedicado a Borja, el poeta 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 con sus versos: “La flor de espino y el laurel heleno / entremezclados en tu frente triste!”. Fierro sugiere que la herida de Borja evoca la sensibilidad barroca. Borja es tan radicalmente moderno como melancólico; así ejerce su muerte como un silencio en el enunciado musical antes de someter su producción literaria a la tónica de una segunda naturaleza. El celebrado poeta Fierro lo recuerda como a un contertulio que tuvo la valentía de ir “matando la viril hipocresía”; al hacer poesía “laboramos lentos el gemido”. La muerte de Borja es para Fierro no una entrega a la poesía; es el trabajo de la herida sobre la palabra: “En el cristal de tu crisol vacío / el sueño sin sueño en que caíste”. Escuchemos a Fierro en el poema dedicado a 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!

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 espinos y el laurel heleno
entremezclados en tu frente triste!

Humberto Fierro: “Ofrenda de rosas”, *Letras* (1912).

Fierro encontró en Borja el verso, pero también el carácter melancólico de su emotividad. Sus poemas evocaban un sentimiento que todos tenían; Borja era un poeta cercano a su emotividad. En “Ofrenda de rosas”, el poeta quisiera devolverle la vida, pero sabe que sería un acto de ingenuos. Ellos habían elaborado juntos el gemido en el claustro del arte, es decir que no podía convencer al poeta de que su herida era reversible, era parte del arte. La “hipocresía viril” da falsos bríos al que vive de espaldas a la condición efímera de la vida y la palabra. El arte no comulga con ese ocultamiento; revela la inadecuación, pero trabaja lentamente la palabra que encierra el gemido, la herida.

Fierro habla del juego de Borja de evocar el quebranto, devolver la vida con un nuevo espíritu, hacer vida cuando el espíritu se había separado ya de la naturaleza y solo queda la otra luz: el mal. Fierro corona al poeta y reconoce el halo de su tristeza: “La flor de espinos y el laurel heleno / entremezclados en tu frente triste!”.

Noboa también despidió al amigo, al poeta muerto, con el poema “A Arturo Borja” y le dice que abandonó la poesía por buscar lo arcano. Esta interpretación sugiere que Borja trasciende su apuesta por el lenguaje y la belleza. Sus alternativas son afirmar definitivamente la creación 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 de Noboa, que hablan de su acompañamiento a la pena de los modernos:

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.

Ernesto Noboa: “A Arturo Borja” (1912).

Guarderas ofrece una imagen del Borja de los últimos días y dice que su alejamiento del ambiente alcanzó, en el último año de su vida, el grado de renunciación perfecta (Guarderas 1912, 109). En el mismo noviembre de 1912 manifiesta que sus palabras se perdieron en el vacío, sin que hubiera un corazón que supiera recogerlas y una inteligencia que supiera meditarlas; este hecho ocasionó en el pobre Borja la amarga evidencia de su desolación. Con esta imagen, Guarderas habla de cómo el poeta desborda el espacio del arte donde se escribe, interpreta y piensa su obra.

La consternación que causó la muerte de Borja en la cultura nacional puede verse, incluso, en intelectuales conservadores, como Luis Robalino Dávila, quien era escéptico de la influencia francesa, del proyecto modernista en general y de su impacto en la moral nacional. Aceptó que la literatura ecuatoriana se destacaba por obra de los modernistas. Consternado ante la muerte de Borja, hablaba sobre la pérdida que sufría el arte y 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 despuntado y fortalecido el campo de la poesía y por las mismas razones por las que fue un gran poeta, infringió en sí mismo una melancolía insalvable: “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” (1912, 120).

M. Á. Silva, que se reconocía como un lector atento de la revista *Letras*, citaba el ensayo publicado por Guarderas sobre Borja, a propósito de la actitud de vida aislada del poeta: “La Madre Melancolía era su dios penate...”. Silva se refiere a la cercanía afectiva de Borja con la melancolía. El dios penate era el dios doméstico de los romanos, de los

que nunca se separaban; estaba en sus casas y en su vida cotidiana. Con la idea del dios penate se refiere Silva al dios que nunca se aleja del poeta, al dios familiar, siempre presente y consultado, al icono de su devoción y clave de su alma; la melancolía implica un rezo a lo inalcanzable.

El poeta, héroe moderno que da al lenguaje vida propia, es escéptico sobre él mismo. El lenguaje es el único lugar en el que podía haber vivido, aun herido, después de ser consciente de la soledad y la distancia de la naturaleza, pero no comulgaba con consuelos.⁵⁶ En estos versos del poema de Borja “Para mí tu recuerdo” se percibe la angustia:

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.

El poeta no se aferra a nada, ni siquiera a las formas surgidas del uso poético del lenguaje; el vacío es inevitable. Se debate entre la angustia y lo sublime: “Sobre todo su dolor flotan una serenidad, una resignación que lo sublimizan”. Borja radicaliza su melancolía y escepticismo, renuncia al lenguaje por medio del silencio de la muerte, se reúne en un acto que solo se comprende como complementario al de la vida poética.

4. El proyecto del modernismo iberoamericano en las revistas ecuatorianas

Letras mantiene un vigoroso canje con otras revistas, entre ellas *Hispania*, editada en Londres, y que contiene política, comercio, artes y ciencias. *Hispania*, en 1912, tenía en su dirección a Pérez de Triana y a Enrique Pérez: “*Hispania* que sobre todo estudia el problema social y *Mundial* que es una conferencia ilustrada sobre nuestras riquezas y bondades y que cambiará de aspecto y crecerá en importancia al regreso del maestro Darío del viaje triunfal que hoy verifica por sus estados de América” (Barrera 1912c, 182). *Letras* publica el contenido de *Hispania* en el mismo año de 1912: el editorial de Sanín Cano sobre la universidad y el espíritu nuevo, así como el de Arquestán sobre el socialismo y el imperialismo. Alberto Herrera escribe sobre la guerra europea y la lucha

⁵⁶ Esta posición nos recuerda el tema tratado por Julia Kristeva (1989) en su magnífico libro sobre la depresión y la melancolía, según el cual la melancolía moderna representaría una actitud de escepticismo ante el lenguaje.

de clases; Diego Carbonell, sobre el siquiatra, filósofo y poeta argentino, José Ingenieros. También hay poesía del modernista Lugones.

Letras alimenta su intercambio con la *Revista de América*, publicación de carácter americano, editada en Europa; su relevancia radica en que en ella se publica lo del continente americano y se da a conocer la literatura de calidad y prestigio. También existe un intercambio con *El Nuevo Tiempo Literario*, revista editada en Bogotá; su director fue Ismael Enrique Arciniegas y su redactor, Víctor M. Londoño, quien dice:

Las sombras desgraciadas pueden borrarse con las sonrisas de la juventud intelectual, que ofrenda a la Patria sus afanes y cuidados. Demuestra la existencia de una disciplina intelectual en el Ecuador, de manera de esperar que los ingenios no brotarán como casos esporádicos, ni como fenómenos sin ilación, sino como resultados lógicos, ganándose en extensión lo que tal vez se pierda en intensidad.

La revista de Bogotá *El Nuevo Tiempo Literario* se complace en el canje con *Letras* y publica poemas de los ecuatorianos modernistas: de Borja, “Primavera mística y lunar”; y de Noboa, “Brisa de Otoño”. *Letras* también mantiene intercambio con la revista *Ilustración Peruana*, editada en Lima; en noviembre de 1912 su director era Víctor Andrés Belaunde. Esta revista limeña fue considerada por los de *Letras* como una de las más importantes de América Latina, esta se ocupaba de publicar estudios biográficos, históricos y literarios. Además, contenía lujosos retratos e ilustraciones. Entre ellos, los de *Letras* resaltan el retrato del compatriota Gonzalo Zaldumbide, quien trabajaba como diplomático ecuatoriano en la delegación de Lima. La revista *La Ilustración Peruana*, en noviembre de 1912, publica el poema “La tarde muerta” de Fierro.

5. Lecturas críticas sobre genealogía del modernismo: la escuela de Rubén Darío

En *Letras* de 1913 se publicaron los poemas de Fierro “Tríptico oriental” (1913, 224-5), dedicado a Zaldumbide, y “Siringa” (1913, 310). En este número, con la colaboración de los poetas peruanos Luis Fernán Cisneros, Enrique Bustamante y Ballivián, y Félix del Valle, se dedicó una sección a dilucidar a Darío como maestro:

¡Rubén Darío! ¿Quién no le debe alguna emoción inolvidable? ¿Quién no ha sentido una sacudida interior, un *frissonement* indescriptible, como de corriente eléctrica, al leer sus poesías? Todos hemos sido sus admiradores apasionados. Parece que hubiese escrito consultando los gustos de la generación a la que pertenecemos. Como ella, a ratos se muestra desorientado; a ratos, ansioso de ideales a cuál más contradictorios; ya maldice

en fuerza de la desilusión que sigue a cada pasión satisfecha, ya llora de impotencia a cada ideal inalcanzado. Este poeta encarnó la neurosis de nuestro siglo y nos enseñó cantos de vida y de esperanza. En su refinamiento por el arte, pidió a la forma algo más de lo que podía darle y obligó a los versos a amoldarse al ritmo ondulante con que vibraba la poesía en lo interior de su alma. (Jijón Meneses, *Letras* 1913, 149-52)

Aquí se deja ver el carácter de ejemplo de Darío. No se trataba de la importación de un estilo. El modernismo se forjó como una postura radical que confrontó en el plano de la cultura la autoridad de los intelectuales conservadores. En el Ecuador la Revolución liberal había logrado la secularización del Estado, pero fue el círculo modernista, junto con la prensa liberal, el que lideró el desarrollo del pensamiento crítico y mantuvo una viva confrontación ante los modelos de identidad nutridos del pensamiento romántico y conservador.

El modernismo ecuatoriano creó una tradición de pensamiento crítico que marcó la disputa política del siglo XX. No es casual que para los poetas modernistas ecuatorianos el legado de Darío haya sido, al mismo tiempo, su claridad sobre el carácter de la poesía moderna y su posición como referente de revolución.

6. El debate entre modernistas y arielistas

Entre los intelectuales que intervienen en el debate reaparecen los maestros del liberalismo, como Julio Moreno, quien evoca la noción de disciplina espiritual, como vínculo para la construcción de una conciencia colectiva. En su ensayo titulado “José Enrique Rodó”, subraya Moreno que el primer esfuerzo del maestro uruguayo es la promoción de la disciplina y que su rol es promover la cultura laica entre la juventud, es decir, entre la generación renovadora de la política y la cultura en el continente. Describe tal renovación como “una gloriosa resurrección de la conciencia colectiva, un poderoso movimiento de avance hacia la libertad y la fraternidad verdaderas”. Sus palabras remiten a la cultura como moral social y, en este caso, una moral social que incorpora la noción emancipadora de libertad y fraternidad, como valores para una nueva unión social. Al hablar del buen gusto, Rodó cuestiona —según subraya Moreno— a quienes lo consideran como una forma de criterio y consumo de la belleza; para Rodó, más bien, es la escuela de una nueva subjetividad en su conjunto; es la producción de un alma:

“José Enrique Rodó”

Se le ha llamado un adoctrinador de almas, un predicador y catequizador laico de la juventud intelectual de América [...].

¡Disciplina! ¡Disciplina espiritual!

Este es el lema que propone Rodó a la juventud de nuestra América, para que esa juventud, centrada así en la noción del orden presidiendo al propio desenvolvimiento, determine una gloriosa resurrección de la conciencia colectiva, un poderoso movimiento de avance hacia la libertad y la fraternidad verdaderas.

Disciplinados espiritualmente, la estética de nuestra conducta —el buen gusto— será otra realidad. Hasta ahora se ha tenido un obtuso concepto de lo que se expresa con la frase *el buen gusto*. Ved lo que significa para el delicioso conferencista de *Ariel*:

Cultivar el buen gusto —dice— no significa solo perfeccionar una forma exterior de la cultura, desenvolver una actitud artística, cuidar con exquisitez superflua una elegancia de la civilización. El buen gusto es una rienda firme de criterio.
[...]

Y no únicamente a los intelectuales se dirige el maestro; la bienhechora virtud de sus predicaciones se endereza a todos. Porque para todos, dentro de la enorme multiplicidad de nuestras vocaciones, hábitos y aptitudes, se impone el dictado categórico del deber moral, que nos enseña que hay que ser hombres libres, hombres completos, cultores de la paz del alma y la alegría de vivir, a través de las asperezas o fatalidades del medio y de la raza... (Moreno 1913, 226-9)

La revista *Letras* considera relevante el proyecto del arielismo como aspiración cultural y también como una moral moderna, matriz de una nueva subjetividad. Para ellos, este era el problema de un partido, el liberal, que había derrotado al conservadurismo por las armas y tenía en su memoria la construcción de una nueva forma estatal, así como la promesa de una ciudadanía, pero necesitaba claramente competir con éxito frente a décadas de formación moral conservadora entre los ecuatorianos. Esta era una expectativa social y, como hemos sostenido a lo largo de este trabajo, fue parte de la discusión en la prensa liberal y en las revistas literarias. El arielismo fue explorado como una alternativa significativa y el modernismo —según hemos propuesto— lo leyó y lo comentó y, en un sentido relevante, también lo combatió, al preferir la formación de una subjetividad crítica y no apegada al concepto de civilización, como forma de la nueva subjetividad. Lo hizo en la poesía y el ensayo. Por ello, los promotores del arielismo en el Ecuador, como el periodista Calle, discreparon del modernismo, pese a que este era clave en las revistas literarias de la prensa liberal radical.

La escuela de Rodó en las décadas de hegemonía liberal insistía en una dimensión que iba más allá de lo nacional de la cultura hispanoamericana, combatiendo el internacionalismo anglosajón y protestante, y reivindicando el lugar de la civilización

hispanoamericana, entre las más modernas con patrimonio histórico. Barrera es, en este sentido, enfático al sostener que las repúblicas no deberían tensionarse, sino reconocerse como parte de una civilización común, es decir, ir más allá del lindero natal.

En mayo de 1913 *Letras* promociona el folleto “Rodó”, escrito por Alejandro Andrade Coello,⁵⁷ quien produce la *Revista Nacional*, publicación científico-literaria de propaganda nacional y de cultura. En “Rodó” Andrade Coello hace un elogio de *Ariel* y del maestro uruguayo considerado imponderable estilista que se ha propuesto conducir la raza americana hacia los más altos destinos.⁵⁸

César Arroyo mantiene el espacio “Mirando a España”, donde informa de los movimientos literarios, el arte y la sociedad de España. En 1914 escribe el ensayo “Recuerdos de la época romántica” (193-97). Por otro lado, en la sección “La revista: Libros hispanoamericanos”, Barrera agradece el envío que ha hecho Rodó de su último libro *El Mirador de Próspero*, publicado en Montevideo en 1913. Los ecuatorianos no solo eran receptores; eran plataformas de debate e intervención crítica de la disputa sobre la cultura democrática en la prensa liberal:

Rodó, con esa comprensión de hombre superior, ha juzgado que para que el patriotismo sea una virtud que induzca al hombre a dirigirse hacia los altos destinos, es menester que la vista se dilate más allá del lindero natal. El patriotismo estrecho, el patriotismo que no sale de la miseria aldehuela, lejos de ser, como se le cree a menudo, ineficaz y estéril, lleva en su seno gérmenes de descomposición, porque está lleno de odios crueles y preñado de perjuicios innobles. Y es tan difícil ver de cerca y es tan fácil que el exceso de luz enceguezca, que a menudo, por no decir siempre, nuestras republiquillas se hallan convulsas y enfermas de tanto patriota como tiene en su seno, de tantos patriotas llenos de brillantes lucubraciones y muchas veces de buen sentido y de mejor sentimiento, pero que con toda sinceridad no saben o no pueden sustraerse a la cólera del ambiente y al apegamiento atávico o que confunden con mucha facilidad sus intereses con los intereses patrios. (Barrera 1914, 222)

Tal vez lo intrigante sea que la propuesta de desplazar la mirada hacia el patrimonio civilizatorio mundial de Hispanoamérica tenía una connotación propia en la disputa cultural interna. Los arielistas apostaban por el concepto de civilización, mientras los modernistas insistían en mantener activa la crítica a identidades que pudieran adquirir

⁵⁷ Alejandro Andrade Coello (1881-1954): ecuatoriano, escritor, crítico literario y profesor de Literatura e Historia en el Instituto Nacional Mejía. Publicó varios artículos críticos en periódicos y revistas. Fue el autor de más de 50 libros, entre los que se destacan *La ley del progreso* (1909), *Vargas Vila* (1912), *Rodó* (1917) y *El Ecuador intelectual* (1919).

⁵⁸ Estaba en debate si se consideraban los más altos destinos como una igualdad o similitud con Europa o si, tal como proponemos para el caso del periodo crítico del liberalismo radical y del modernismo, tan alto destino era la existencia de repúblicas con soberanía y con lenguaje moderno propio.

un estatus esencial. Tan críticos eran al hispanismo más conservador como al arielismo y a su concepto proteico de civilización latinoamericana. La crítica era parte de la disputa democrática en el campo de las letras y de la formación de públicos. En Ecuador esta propuesta llega en un momento en que ya el Estado había establecido instituciones fuertes y había sacrificado el radicalismo, al mismo tiempo que frenaba por el momento la guerra fundamentalista conservadora. Sin embargo, el problema de construir una democracia nacional seguía en pie y no podía ser desdeñado. Para ello, en lugar de aplacar la voz crítica de los intelectuales y la ciudadanía, había que estimularla para los modernistas cercanos al radicalismo. Por el contrario, para los arielistas había que lograr una valoración mundial de la cultura moderna hispanoamericana.⁵⁹

A propósito de los intercambios con revistas del continente, comenta Barrera en la sección “Revistas”:

Letras continúa con su activo canje, agradece seguir recibiendo a la *Revista de América*; *Hispania* con estudios políticos de alta trascendencia; *Nosotros*, revista argentina; *Cuba Contemporánea*, una de las grandes revistas de América, que registra en sus páginas ensayos de Max Henríquez Ureña y Enrique José Varona; *Nosotros* de Méjico; *Mercurio* de San José de Costa Rica. (223)

En el ensayo de Fernando Soto G., “Emilio Gallegos del Campo: Los literatos en el Ecuador” se puede leer:

Emilio Gallegos del Campo murió el día 15 de mayo de 1914, en su ciudad, Guayaquil. Ha muerto un hombre de letras, un poeta que no pudo encontrar el equilibrio burgués con el que se canta y se come al mismo tiempo. Él vivió su literatura; no hizo versos a la luna pálida, contándole sus dolores, en una pieza abrigada y sentado en un cómodo sillón. (Soto 1914, 218-20)

Gallegos del Campo fue asaltado en 1913, cuando asistía a las reuniones de apoyo del movimiento revolucionario de Esmeraldas, liderado por Carlos Concha; en uno de estos eventos fue agredido por el bando contrario; luego del ataque, que le ocasionó

⁵⁹ En Puerto Rico y Filipinas el hispanismo estaba ligado a la presencia del imperialismo español en el continente; el referente no era el colonialismo. El arielismo disputó el sentido de la cultura hispanoamericana al conservadurismo, que en el continente se asociaba a la identidad de las elites y al apoyo de la Iglesia transnacional conservadora. Para el arielismo el legado hispanoamericano o iberoamericano era una matriz civilizatoria que debía renovarse y de la que participaba América Latina por cuenta propia. Hay que diferenciar estos dos horizontes y experiencias distintas en Latinoamérica.

heridas en los pulmones, enfermó y un año más tarde, en 1914, murió. Su fallecimiento muestra cómo la batalla intelectual era también una lucha política.

Barrera —en el ensayo dedicado a Guarderas “La poesía en el Ecuador”, una propuesta por entregas que comienza en 1914— empieza señalando la importancia de la literatura, a la cual considera un elemento de civilización de los pueblos para el progreso. Hace una reflexión histórica desde los inicios de la nación; cita a Mera y su obra *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*. Barrera opina que este texto no proporciona suficientes elementos como para considerar que hubo una literatura antes de la colonia: “El texto nos da algunos ejemplos de versos quichuas conservados por la tradición; pero ello es tan poco para juzgar esa manifestación, que creemos innecesario entrar en mayores consideraciones acerca de la poesía en este tiempo. Preferimos creer que lo que los indios tuvieron en este ramo se ha perdido irremediablemente” (Barrera 1914).

En la lectura de Barrera, la literatura como creación activa muestra el espíritu activo de la nación. Este autor, como promotor del ideal arielista, no construye la idea de nación como un resultado de la heredad de las antiguas civilizaciones y de la intervención de los españoles y su cultura en la conformación de la nación, tesis que defienden los hispanistas conservadores. Barrera defiende, en contraste con los hispanistas, que la voz propia del espíritu nacional y la formación de la civilización deben leerse en la creación activa de su literatura. En oposición a los arielistas, los modernistas consideraban que la creación no constituye una civilización ni se acumula como patrimonio; el gesto expresivo y proteico de la creación no es objeto de acumulación en una civilización. Los modernistas en sus obras —con voces y mundos simbólicos, como los que hemos identificado: la herida de Borja, la crítica a la tradición de Fierro, la imposibilidad de una nueva religión, como elemento común de los modernistas— sugieren que no hay tal proceso civilizatorio; lo que hay es una subjetividad que toma distancia de la tradición, una activa crítica, una creación sin pretensiones de refundar una nueva y firme realidad, pero que encierra un proceso revolucionario constante sobre la forma y que compone una activa y emotiva subjetividad en este compromiso del lenguaje nuevo.

En el intento de desafrancesar y generar una escuela de innovación en castellano, Barrera señala que la literatura en el Ecuador debe considerarse a partir de lo colonial: una propuesta arielista al considerar la alta cultura y sus mediadores como el único medio para transmitir civilización, equilibrio y progreso. Elimina cualquier posibilidad de arte y literatura en los pueblos ancestrales. Consecuente con su visión arielista, el arte y la

belleza no se dan en las masas; estas necesitan un proceso para poder elaborarse y acceder a niveles elevados. Los arielistas tuvieron una visión negativa del pueblo, que contrasta con la del radicalismo liberal, que también es la visión del discurso del modernismo crítico que luego alimentó a las vanguardias.

Esta tesis no es descriptiva, pues —aunque se puede identificar el combate entre los autores que representan estas lecturas contradictorias— ha sido un esfuerzo de interpretación el que nos conduce a proponer que existe fricción entre el modernismo y el arielismo ecuatorianos, lo cual se puede leer como una tensión entre la propuesta arielista —que sugiere una falta de acción civilizatoria en la herencia indígena ancestral y que, a continuación, identifica la agencia proteica con distintos momentos de innovación de la lengua española— y la modernista que, como hemos dicho, es escéptica sobre la idea de la acumulación civilizatoria y propone un actuar crítico y permanente, como el espíritu de la transformación.

El modo en que las vanguardias representan la voz de los indios o sujetos del pueblo y hasta el modo en el que describen su actuar se diferencia claramente de las imágenes rígidas o estereotipadas de individuos que reproducen su mitología. En las vanguardias los sujetos del pueblo tienen subjetividad, sexualidad, psiquis y dolor por las contradicciones vividas. Son, desde su uso del lenguaje, sujetos modernos que procesan experiencias vitales desde su subjetividad provista de voz, de sentimientos. Las vanguardias hacen hablar, les dan voz a los sujetos de su periferia y, con referencia a los rasgos del lenguaje cultural, otorgan una subjetividad que empieza a concebirse en la poética modernista. La acción indígena en estas tendencias herederas del modernismo, celebrada por los modernistas ecuatorianos, no expresa una visión de los indios como seres apegados a su ancestralidad, sino el hallazgo de voces, de los usos del lenguaje coloquial que desestabilizan los sentidos y, por tanto, continúan la transformación, la crítica, el uso poético creativo que proponen los mismos poetas modernistas, pero esta vez identificados en ciertos momentos de las voces populares. Este fenómeno de la vanguardia latinoamericana no es objeto de nuestro estudio, pero sí pudimos observar la valoración que los modernistas hicieron de los inicios de la propuesta de las vanguardias y cómo estos identificaron en estas corrientes tempranas una filiación con la propuesta modernista de trabajo en la ruptura y creación, a partir del lenguaje del arte nuevo.⁶⁰

⁶⁰ Asimismo, está en debate en la literatura ecuatoriana la tesis de si el radicalismo liberal y el socialismo fueron *ventrílocuos* o si existió una profunda participación de expectativas, voces, agendas y movilizaciones propias de las clases populares, involucradas en su disputa contra sus opresores

7. El modernismo castizo de Ernesto Noboa y los orígenes de la vanguardia en la revista ecuatoriana

En 1915, la revista *Letras* está consolidada como una plataforma de arte literario; el poeta y ensayista Noboa lidera la crítica y el canje internacional, además de dar a conocer noticias sobre poetas, libros, editoriales y traducciones en la sección “*Letras americanas*”. En la parte destinada a la crítica, Noboa hace un comentario atento y detallado sobre la traducción que se hizo de la obra de Walt Whitman; señala que una traducción literal permitirá conocer mejor al poeta: “La traducción es literal, única forma aceptable para las versiones a nuestro idioma de las obras de poetas extranjeros, pues ya conocemos el fracaso de todos cuantos han intentado las adaptaciones en verso” (1915, 59). Noboa señala a Whitman como el poeta de las muchedumbres, el cantor de la vida cotidiana, el exaltador máximo del esfuerzo individual, de la lucha diaria, heroica y anónima, del trabajo, de la libertad y del progreso.

De Oscar Ignacio Alexander revisemos este fragmento de su ensayo “Ernesto Noboa Caamaño”:

Puede su tecnicismo artístico no encuadrar en la forma clásica castellana, como que su escuela y sus gustos son otros muy diversos; pero es indudable que, sin dejar de ser modernista, no degenera en las pedanterías de versificación que, por el prurito de modernizar, como ellos dicen, aglomeran disparates e incoherencias en largas series de renglones cortos que ni siquiera les resultan bien medidos.

Jóvenes intelectuales que arrancáis las primeras flores en los jardines líricos del *rubendarismo*, imitad a Ernesto Noboa Caamaño, cuya ingénita modestia, por estar acompañada de innegable mérito, no ha sido óbice para que su nombre figure ya en sitio de honor entre la escogida cohorte de modernistas suramericanos, precisamente por su modernismo castizo, muy distinto, por más de un concepto, de aquel otro, henchido de frases huecas y palabras incomprensibles! (Alexander 1916, 6-9)

Alexander, en 1916, valora la obra de Noboa —que coincide con la propuesta de los modernistas ecuatorianos, identificada en esta tesis— por pasar de una etapa en la que la escuela modernista implica observar la revolución artística, operada en la lengua francesa (la de su propia doble revolución política y artística) a un momento que exige trabajar en la revolución de la lengua española. Hemos señalado los proyectos editoriales

conservadores, por medio de discursos, acciones militares y litigios. La historia política tiende a separarse del argumento de la manipulación que primó en el discurso de los años setenta y que sigue estando presente en un sector de los estudios culturales.

que se empeñan en este propósito y las redes que los latinoamericanos integran y valoran. La obra de Noboa representa para Alexander, en su concepto del modernismo castizo, un modernismo en la propia lengua y, por tanto, una incursión original en la creación de formas emancipadas en el lenguaje propio. Su crítico dice que Noboa se destaca por un modernismo castizo;⁶¹ esta condición contrasta con la aproximación tan afrancesada de una revista temprana como *Altos Relieves*. Noboa no es arielista, no sigue a Rodó; lo que hace es una revolución modernista en ruptura creativa con fuentes iberoamericanas.

Uno de los autores que se involucra de manera más crítica y creativa con los materiales de su lenguaje crítico de la tradición es el poeta Fierro (volveremos sobre su obra). *Letras* publica el poema “Saudades” de Fierro (1916, 5). En la búsqueda de referentes filosóficos propios, liberales y latinos, se destaca Montalvo, que es reconocido mundialmente y es su maestro más cercano. El trabajo fino de crítica literaria no ha clausurado la permanente indagación presente en las revistas literarias modernistas, respecto de la figura del intelectual liberal Montalvo, que todos reconocen como su fuente:

“Párrafos inéditos”:

Respecto a las canas, a condición de que la cobardía no se apoye en la edad. Que el anciano no me diga: soy viejo, que me diga para que yo le venere: he vivido bien mis años. El sombrero mío no me cae sino delante de la virtud o delante de la dignidad; en ocasiones puede tener algo de digno, quien carece de virtud. (Montalvo 1915, 86)

Los giros en la política y la creciente presencia de la crisis mundial no frenan el trabajo personal de los literatos, poetas y críticos. *Letras* mantiene una vigorosa conexión con América Latina y otros lugares del mundo literario, mediante el canje de revistas. Desde enero de 1915 hasta febrero de 1916 la revista circula y registra sus intercambios con *La Cuna de América*, publicación de República Dominicana, y con la revista *Lima Obrera*; en esta revista literaria socialista limeña se encuentra un estudio de Juan Bautista Lavalle acerca de las ideas estéticas del socialismo contemporáneo.

La revista *Cuba Contemporánea* trae un estudio de Armando Donoso, crítico chileno, acerca de Walt Whitman; otras revistas con las que mantiene canje son: *La Revista Moderna*, de Bogotá; el *Ateneo*, de Honduras, dirigida por Turcios, revista

⁶¹ Con castizo se refiere a una apropiación activa de la lengua española desde Hispanoamérica, lo cual, por ejemplo, no ocurrió en Filipinas.

mensual publicada en Tegucigalpa; la *Revista de Filosofía*, dirigida por José Ingenieros, de Buenos Aires; *Cultura*, de Lima; *Renacimiento*, de La Habana; *Helios*, de Tegucigalpa y *Letras*, de Managua. Por otro lado, desde Panamá llega el aporte de Guillermo Mc. Kay,⁶² con el poema “Rosas de juventud y de ilusión”.

La revista quiteña *Letras* comenta como novedad la llegada, desde Asunción, de la revista paraguaya *Letras de Ciencias-Literatura-Crítica-Arte*, dirigida por Manuel Riquelme. Entre las novedades literarias y la búsqueda de una obra propia, en *Letras* hacen su aparición los fundadores de las vanguardias y allí se comentan los problemas de la crisis mundial, que empieza a marcar los espíritus desde la guerra en Europa hasta la crítica a la oligarquía en el Perú.

Es un gran acontecimiento en 1916 para *Letras* recibir la llegada de la revista *Colónida*, publicada en Lima, dirigida por el poeta modernista Abraham Valdelomar.⁶³ *Colónida* manifestó que no tenía patria, sino que estaba abierta a la juventud y al talento. El primer número que llega en canje trae poesía de José María Eguren. A través de esta revista, *Letras* recibe el libro de poemas *La canción de las figuras*, de Eguren, además de la vigorosa colaboración de otros poetas peruanos, que han publicado en *Las voces múltiples*,⁶⁴ un libro de versos de ocho jóvenes poetas peruanos, entre ellos Valdelomar (Abril de Vivero et al. [1916] 2004). *Letras* también recibe el libro de poemas de Enrique Bustamante y Ballivián: *Elogios, poemas paganos y místicos*.

Valdelomar hace crítica y dice que el poeta Bustamante carece de la frase retumbante que caracteriza al épico Chocano; afirma que es el primero de los poetas peruanos “que da el hachazo a la selva y penetra en el mundo de los nuevos principios”, que “no tiene la ingenuidad amable de algunos, ni la plañidera monotonía que tanto aparece por desgracia en nuestro ambiente, lleno de poetas llorones que, a manera de escolares, se quejan amargamente de lo que no les duele” (Valdelomar 1916, 98). El tono sarcástico de la crítica social de Valdelomar apunta contra el arielismo, el hispanismo, el costumbrismo e incluso contra el énfasis en el sentimiento personal que quieren expresar los autores que cultivan todas estas escuelas; habla de nuevos principios.

⁶² Guillermo McKay (1900-1984): panameño; fue considerado un poeta estudioso de su maestro Darío, un artista interesado en la política, que participó activamente en la defensa de su país y se enlistó en el Ejército para defender su soberanía.

⁶³ Abraham Valdelomar (1888-1919): poeta modernista peruano, narrador, ensayista y dibujante. Fundador de la revista *Colónida* y director del diario *El Peruano*.

⁶⁴ *Las voces múltiples* fue publicado por la editorial de la Librería Francesa Científica E. Rosay, en Lima, en 1916. La Universidad de California hizo una nueva edición en el 2014.

Valdelomar es celebrado por las revistas modernistas ecuatorianas. Lo hemos subrayado en el marco de nuestro argumento respecto de que el modernismo contradice, se diferencia y cuestiona el afán de los arielistas, que proponen una identificación de la modernidad latinoamericana con una civilización y, al mismo tiempo, recalcan su afán por presentar la agencia proteica de los autores como gesta heroica, asociada a una subjetividad moderna, sentimental y transformadora. Los modernistas se distancian tanto de la tesis de la civilización como de la pretendida subjetividad y emotividad evocada por los arielistas.

De *Las voces múltiples*, veamos este fragmento de “Fugaz”, dedicado a Maurice Maeterlink:

Venía por la curva
Honda y gris del camino,

Se acercó sin hablarme
Bajo el cielo tranquilo,

Me miraron sus ojos fijamente,
Un gran silencio del paisaje, vino.

Y se perdió en la sombra
Inerte y perfumada del follaje macizo

Abraham Valdelomar, *Magdalena del Mar* (Lima, 1916).

Letras publica, del poeta peruano, una serie de colaboraciones: “El hermano ausente en la cena pascual” y “Cobardía”, escritos en Lima en 1915; también “El caballero Carmelo”, cuento criollo que fue un envío especial para *Letras*, y “Mi tortuga Cleopatra”, narración corta dedicada a *Letras*. Los de la revista comentan que este poeta peruano es uno de los espíritus más curiosos de la generación intelectual de este tiempo en Perú, que escribe en prosa tersa, fácil. La entrada de este tipo de prosa (inteligente) anuncia un giro que en el Ecuador tendrá suelo fecundo, como lo tuvo antes el modernismo radical. Barrera, en la sección de crítica de libros hispanoamericanos, dice del poeta Valdelomar:

Sus amigos que se precian de conocerle y cuantos leen sus escritos y saben de su vida le creen un burlón, y tal vez lo es, y su burla brota del sentimentalismo que no se traduce en lágrimas. En arte detesta la literatura de imitación y cree que sobre las bases de la civilización incaica se podría edificar un arte original y bello. Los lectores de *Letras* conocen el trabajo de este escritor encaminado a tal fin y creemos que en adelante las páginas de esta revista se verán honradas con su valiosa colaboración. (Barrera 1915, 159)

Los críticos ecuatorianos se entusiasmaron con las experiencias formales y temáticas que son el origen de las vanguardias. Valdelomar participó en el grupo de reflexión *Colónida*, en el que estaba Mariátegui; más tarde sería *Colónida, Revista Quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias Sociales*. Se trata de una revista modernista con fines renovadores. Como su nombre lo sugiere, y al contrario de lo propuesto por el crítico ecuatoriano Barrera, los peruanos Valdelomar y Mariátegui se distancian del programa arielista.

Colónida es una forma de decir colonizada; la revista habla desde la crítica en reconocimiento de la condición colonial. Desde ese lugar tomará más tarde la lengua del indigenismo. No rescata la antigüedad de lo indio, sino como modernidad radical antagónica: *anticolónida*. Paralelamente, al mismo tiempo que Mariátegui se separa de la revista (por problemas con More), habla desde *Amauta*, proponiendo el carácter rotundamente anticolonial de lo indígena.

Abraham Valdelomar murió en Ayacucho en 1919; a los cien años de su muerte la Casa de la Literatura Peruana quiso honrar la memoria del poeta e hizo una exposición de sus obras y de su vida. En la exposición que se realizó en Lima los visitantes pudieron observar una interesante muestra de fotografía que acompañó a la obra del poeta modernista. Se pudo mirar en ella los lugares de sus recorridos e imaginar cómo era el círculo modernista peruano. En gran tamaño estaba retratado *El Palais Concert*, que fue un lugar preferido de la tertulia limeña. Ahí llegaban los jóvenes literatos e intelectuales, vestidos con traje formal, con saco y corbata, con sombrero hongo, incluso en verano, cuando debían soportar el calor de la costa peruana. Valdelomar estaba ubicado socialmente como un mestizo de clase media ajustada, que se movía con gran soltura y elegancia, al igual que Darío.

Valdelomar nos acerca a la figura de nuestro gran poeta M. Á. Silva, costeno él y, a la vez, universal. Y sobre todo activo, se mueve con comodidad entre un lugar y otro en la literatura. M. Á. Silva puede asociarse al peruano, pues en su incursión en el género narrativo de las crónicas y los relatos detiene su mirada sobre las circunstancias de la vida urbana. M. Á. Silva, al igual que Valdelomar, se aproxima a los espacios sociales, incluso populares, sin el empeño de los costumbristas; resalta sus paradojas y arroja nuevas luces, logrando destacar la universalidad de su moral.

Pensar en los poetas Valdelomar, Darío o el ecuatoriano Silva, nos remite al activo modernista y a sus ideales renovadores, a su trabajo en el lenguaje, en la poesía, en la

política, haciendo crítica moderna e inteligente. El gesto de cosmopolitismo no debe confundir ni engañar; el intelectual modernista habla como cosmopolita de la condición colonizada y busca lo cotidiano; es moderno y radical.

Podemos decir que uno de los orígenes de las vanguardias es el modernismo en los Andes. Luis Alberto Sánchez sostiene, en su libro *Valdelomar o la Belle Epoque*, que sin este poeta modernista peruano, sin su perspicacia, sin su fina sensibilidad, no habrían existido ni César Vallejo ni Mariátegui.

El ensayo de Guarderas, “La guerra europea y los intelectuales” (1915, 48-50), observa la posición de algunos intelectuales frente al gran conflicto bélico. Hace referencia a F. García, quien critica a los ideólogos alemanes que defienden la guerra en nombre de Göethe, de Kant, de Beethoven. El crítico ecuatoriano Guarderas habla, por tanto, de una polarización entre los intelectuales, en torno a los bloques políticos de la Primera Guerra Mundial. El ensayo dice: “Nuestro admirable poeta Rubén Darío, dándosele de peregrino de la paz en la ciudad de New York, escribe un itinerario en el que deja constancia de las conmociones que recibe cada vez que el cable comunica la pérdida de una trinchera de los aliados, en las líneas de Ipres y Handres” (Guarderas 1915, 48-50).

La revista *Letras* anuncia la publicación en francés de la obra de poetas hispanoamericanos, la cual se hará a pesar de la guerra. Ya es tiempo, reclama, de que la poesía hispanoamericana sea leída en la lengua universal del momento. Para esto ha convocado a Francisco Contreras, escritor chileno, quien está a cargo de la sección “Letras hispanoamericanas” en el *Mercure de France*. El poeta Contreras hará la redacción y compilación de la obra. Los poetas convocados debían enviar un ejemplar de cada uno de sus libros de poesía, sus antecedentes literarios y, al menos, algunos versos (1915, 64).

La muerte del maestro del modernismo, Darío, en febrero de 1916, acontece en un escenario de guerra mundial. Europa está invadida y su gente, en combate. Barrera, en el mismo mes de febrero, escribe el ensayo “Rubén Darío”, en el cual afirma:

Pertenece a los inmortales. En la época es el primero y más grande de los poetas castellanos. Ha muerto, pero después de haber hecho en España y América una renovación literaria tan grande. [...]

El 8 de febrero murió en León [Nicaragua] Darío, el poeta a quien los críticos más notables de España y América consideran como la representación más alta de la poesía castellana en los tiempos actuales. Después de una larga peregrinación, el poeta que

saboreó todas las amarguras de la vida, y también, como justa compensación, vio a menudo coronada su frente con las rosas del triunfo, regresó al rincón de América en que viera la luz a dormir el último sueño. (Barrera 1916, 353-7)

A propósito de la muerte del maestro, Barrera reflexiona sobre el aporte de Darío a la poesía hispanoamericana. Encuentra que el poeta tenía profundos conocimientos de la lengua, de la métrica y de la literatura castellana; el poeta no era un improvisador; su trabajo era el de un profesional que preparaba con esmero sus poemas, crónicas, noticias, ensayos culturales. Barrera, un agudo ensayista de la historia de la moderna literatura en español y convencido arielista, trata de apropiarse de Darío en su historia latina, pero en ello reconoce la relevancia del arielismo.

La irrupción de la noticia de la guerra en las revistas latinoamericanas de literatura puso a los modernistas a mirar el quiebre más profundo de la modernidad; les entregó la clave más sentida contra el positivismo y, dentro de esta narrativa, contra las ideas *identitarias* y de destino histórico en la civilización que compartían los arielistas. Al sentir el quebranto de la guerra, los modernistas pudieron potenciar sus claves de una sensibilidad más cercana al sujeto moderno y también más comprometida para arriesgar el mismo lenguaje; desde ahí renovaron la creación. La sensibilidad modernista no había sido épica; la herida y la sensibilidad estaban abiertas cuando se daba la Primera Gran Guerra.

En el periódico *El Liberal* de Madrid, en febrero de 1916 Pedro de Répide escribe una crónica en la que se manifiesta sobre la gestión que emprenden los artistas españoles para levantar el busto de Darío en el parque de *El Retiro* de la capital española: “...levantar el busto del gran poeta americano que de manera tan decidida contribuyó a la renovación del arte en el medio español de la época, caduco y atrasado” (*Letras* 1916, 60).

Para Ventura García Calderón, Darío había dado un salto fuera de los usos que el Romanticismo le daba a la lengua:

Hemos perdido al más puro y musical de los poetas de lengua española. Se cuenta que ese don gran Ramón del Valle-Inclán dijo un día, públicamente: “Toda nuestra poesía puede reducirse a solo dos nombres: Jorge Manrique y Rubén Darío”.

Es el poeta americano, el primero tal vez que ha sabido encontrar en nuestra lengua, tan bella, pero acaso muy sonora, esas “palabras especiosas” de Verlaine, de quien tenía la máscara y la melancolía.

Y él, como el francés, había venido a torcer el cuello a la elocuencia y a hacer *de la musique avant toute chose*.

Cuando Darío comenzó a escribir, un romanticismo llorón o tonante hacía estragos en nuestra América Latina. Esas vastas soledades, esos paisajes desmesurados para Virginias o Claras de Ellebeuse, las continuas revoluciones que, ciertamente, testimonian una energía viril pero indisciplinada, en fin toda la vida singular de nuestras jóvenes democracias, inspiraba una poesía a ratos exultante o desalentada al extremo. Los poetas, Renés revolucionarios, tenían en política todas las audacias, pero quedaban conservadores en literatura, conservadores de clisé romántico.

[...] La misma España lo escuchó. La generación de 1898 abandonó a sus maestros para adoptar la enseñanza de este prodigioso sinfonista. (Ventura Calderón 1916, 87-9)

Darío marca con el modernismo una distancia del Romanticismo. Igual que todos los modernistas, como hemos venido sosteniendo en esta investigación, Darío fue un revolucionario librepensador y, por tanto, afín al montonero liberal. Ventura García Calderón dice: “Este insurgente quiso conocer las reglas para violarlas. Por algo vino de países revolucionarios y aprendió de Martí a vivaquear con su lira al aire libre. Me figuro que, a no haber emancipado la lira de España, hubiera acabado en la piel de un *montonero*” (García 1917, 386).

Los modernistas rescatan la escuela de Darío como una escuela de transformación. Como hemos resaltado en los primeros capítulos de esta tesis, el modernismo se identifica con el espíritu transformador del Romanticismo, con su gesta emancipadora, aunque propone ir más allá, hacer la tarea de su época. El trabajo de los poetas modernistas no era el mismo e idéntico al de la acción revolucionaria de un montonero; era emancipar de España nuestra lira, es decir, hacer su propia labor en la lengua.

A la crisis mundial causada por la guerra se suma la de los modernistas cuando muere Darío, su maestro y líder histórico. A ello se añaden también los problemas del Partido Liberal ecuatoriano. La revista *Letras* contiene ensayos de intelectuales liberales, como Homero Viteri Lafrontera,⁶⁵ quien habla de esta última crisis. En junio de 1915, a los veinte años del triunfo de la Revolución liberal, Viteri escribe el ensayo “Acotaciones: política liberal”, del cual transcribimos un fragmento:

⁶⁵ Homero Viteri Lafrontera (1892-1976): ecuatoriano, político, abogado y educador. Estudiante y luego profesor del Instituto Nacional Mejía y de la Universidad Central del Ecuador en la cátedra de Derecho Político. Estudioso de la obra de Eugenio de Santa Cruz y Espejo, sacó a la luz *Escritos de Espejo*, tomos I y II, publicados por la imprenta Municipal en 1912, y el tomo III publicado por la editorial Artes Gráficas, en 1923.

El Partido Conservador lanza su candidato, se apresta a la lucha y emprende una campaña resuelta, inteligentemente dirigida, para conseguir el deseado triunfo, triunfo que cree posible si se tiene en cuenta la anárquica desorganización del partido adversario.

Los liberales divididos y subdivididos en grupos más o menos numerosos, sostienen candidatos de grupos; algunos ven el peligro del partido al encontrarse frente a frente con el Partido Conservador, organizado y disciplinado y trabajan por la unión liberal, por la definitiva constitución del partido y exponen la necesidad de convenir un candidato único. [...]

La organización del partido es indispensable y es urgente, así como hay inmediata conveniencia en lanzar el programa mínimo que dé a conocer la esencia de lo que pretende y se propone conseguir el liberalismo ecuatoriano. [...]

Hay que aumentar e intensificar la vida nacional en lo que es independiente del Estado; es menester propagar la cultura, la técnica, la cooperación y el mutualismo, la actividad social que hoy está arrastrándose penosamente.

El liberalismo ecuatoriano si quiere subsistir, tiene que organizarse y desarrollar una verdadera política liberal. No estaría por demás confesar las equivocaciones en que ha incurrido, exculparse con hechos, rehabilitarse con actos y sacrificios y así devolver la fe al pueblo que ahora vive desconfiado, receloso e indiferente. (Viteri 1915, 171-6)

Viteri posiciona en la revista la situación de los partidos políticos y llama la atención a los liberales sobre la crisis y la amenaza de que vuelvan los conservadores. Reconoce el valor del trabajo cultural, propone fortalecerlo, fomentarlo y sostener la hegemonía del partido.

Ante la Primera Guerra Mundial, *Letras* hizo una crítica a la teoría de las civilizaciones como destino de las naciones; fue dura con el historicismo que justificaba la invasión alemana. No es Beethoven el que invade, sino el Estado prusiano, dijeron. La revista se ofreció como plataforma para el exilio de la poesía francesa. De forma similar, ante la injerencia de las oligarquías peruana y ecuatoriana, origen de la crisis del Partido Liberal, la revista *Letras* favoreció las publicaciones del fundador de la vanguardia estética y socialista, el peruano Abraham Valdelomar.

Esta posición puede leerse como un derrotero de la polémica entre los modernistas y los seguidores del arielismo, propuesto por Rodó que, tal como hemos destacado en este trabajo, estuvo presente en la prensa liberal y, particularmente, en las revistas literarias que encontraron asidero en ella. A inicios del siglo XX es visible el rechazo de Calle al modernismo, así como su afinidad con la noción de identidad cultural propuesta por Rodó. Así mismo, subrayamos la respuesta del modernismo, que consideró inadecuado un proyecto cultural afincado en la identidad cultural o civilizatoria y prefirió un trabajo centrado en la ruptura, la crítica, y la creación. Durante la Primera Guerra Mundial la

revista *Letras* ratifica esta lectura de los modernistas. Sostiene que no puede atribuirse al patrimonio cultural de Alemania su intervención política y su actuación.

También afirman los de *Letras* que la referencia a las civilizaciones no explica el presente; no existe un destino en la civilización o un patrimonio cultural. La guerra es responsabilidad de los agentes que intervienen en el presente. En este sentido, los modernistas más tardíos encuentran conexiones con la primera vanguardia peruana, identifican un signo común y se alejan de la idea de que en el conflicto ecuatoriano-peruano se expresan dos civilizaciones. Esta posición nos habla de cómo los modernistas resaltan los conflictos entre los programas de ideología cultural en cada uno de los dos países y no asumen la tesis de que dos naciones, orientadas por sus civilizaciones, se encuentran confrontadas.

Letras es una de las revistas más sólidas en el trabajo literario modernista. En ella observamos un trabajo a favor de la renovación de la lengua, así como su convencida afinidad con Rodó. La revista estuvo respaldada por los intelectuales liberales y también recibió los aportes y el financiamiento de las grandes figuras intelectuales y sociales de Cuenca, como Crespo Toral. Este ciclo fue desplazado ante las crisis mundial y nacional. La revista no ignoró los conflictos; al contrario, produjo debates y presentó perspectivas de una pretensión renovadora. Viteri Lafronte, en “Acotaciones: política y sufragio”, dice:

Cada vez que se aproxima la época de las elecciones de presidente de la República, se habla y escribe mucho acerca de la importancia que el sufragio tiene en el régimen democrático, ya se le considere como derecho, como deber o como función social. Pasan las elecciones; en algunos órganos de la prensa se encuentran denuncias de fraudes y protestas por abusos cometidos en las mesas electorales, y luego viene un silencio absoluto que sólo se rompe en vísperas de nuevas elecciones. (Viteri 1915, 193)

La revista en cuestión muestra que la preocupación de los intelectuales es el problema de formar una cultura ciudadana, provista de nuevos referentes. Entre estos se encuentra, fundamentalmente, la idea de que la formación de la ciudadanía que apueste por la transformación⁶⁶ no debe ser movilizadora solo por una identidad partidista, sino por una identidad cultural, una forma de pensar, de sentir y de identificarse que se nutre del

⁶⁶ El voto ciudadano es un tema crucial de la época, que no podemos abordar aquí con profundidad. Las mujeres intelectuales de ese momento, ciertamente, luchaban por el derecho al voto desde sus revistas, por ejemplo, *La Mujer* (1905).

trabajo cultural de los artistas, los ensayistas, los polemistas, es decir, un trabajo cultural y estético que aporta a la creación de modos de pensar y sentir que hacen al sujeto.

Capítulo cinco

Las novelas liberales en la era del modernismo ecuatoriano

1. *El regreso* (1911): narrativa moderna y crítica a la tradición y al paternalismo

Queremos empezar con la novela corta liberal que Gonzalo Zaldumbide⁶⁷ escribió entre 1911 y 1912, *El regreso*, que fue publicada entre septiembre y diciembre de 1916 y entregada como contribución a la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*. *El regreso*, en 1954, fue integrada por su autor a la más desigual novela *Égloga trágica* (1998).⁶⁸

El regreso, ambientada en la Sierra norte del Ecuador, plantea los problemas de la innovación cultural propuesta por la intelectualidad liberal. Muestra y confronta la cultura conservadora y, dentro de ella, el poderoso símbolo de la comunidad patriarcal de la hacienda. La novela descubre la crisis del patriarcado y deja ver la irrupción de una ciudadanía plebeya, asociada —tal como lo atestiguan los liberales— con la formación de las milicias. Se trata de una estética que retoma el conflicto contra la tradición cultural tradicionalista y su versión intelectual: el hispanismo. Esta visión de confrontación y crítica de la tradición perdurará en el modernismo serrano, de manera destacada en la obra del poeta Fierro, mientras en la Costa la obra de Silva dedica varios ensayos a cuestionar el tradicionalismo de la Sierra y la moral ultraconservadora que oprime.

En 1911 Zaldumbide era un joven intelectual afín al liberalismo; décadas más tarde, en 1954 (cuando el país había atravesado ciclos dramáticos, como el asesinato de Alfaro) Zaldumbide era un intelectual reconocido; había vivido varios años fuera del país y estaba encargado de asuntos diplomáticos, como embajador distinguido y de “buena familia”.

La novela nos cuenta sobre el retorno de Segismundo, el patriarcado y la locura de Dolores: la historia de un amor irresuelto en triángulo de parientes, que termina con la trágica muerte de Marta y la crisis de la hacienda, con la llegada del proyecto libertario. En la narración se nos muestra la vida de la hacienda y los vínculos que existen entre

⁶⁷ Gonzalo Zaldumbide (1884-1965): ecuatoriano, ensayista, crítico, narrador y diplomático, autor de *Elogio de Henry Barbusse* (1908), *Evolución de Gabriel D'Annunzio* (1909), *Cuatro clásicos americanos: José Enrique Rodó, Juan Montalvo, Gaspar de Villarroel y Juan Bautista Aguirre* y de la novela *Égloga trágica*.

⁶⁸ Gonzalo Zaldumbide realizó contribuciones a la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* desde 1903. *Égloga trágica*, novela que consta de 314 páginas, se divide en cuatro partes: “El regreso”, “Soliloquio de Segismundo”, “El dilema” y “El llanto de Marta”.

indios y patrones. Mediante el discurso de los personajes, entendemos sus propósitos; los personajes nos dejan escuchar su punto de vista, su posición política.

La familia está compuesta por Segismundo, cuyas principales características son: católico, cosmopolita y viajero; es, a la vez, personaje y narrador de la novela; Juan José es el tío materno de Segismundo; maneja toda la actividad rural-agrícola en la hacienda y es quien se disputa el amor de la “primita”; Marta es la hija de Dolores y forma parte del triángulo sentimental irresuelto; Dolores es una víctima de la tradición y el patriarcado y enloquece por la violencia del padre; los indios propios son la mama Chana y la Marucha. Luego están *los otros*: Felipe es el hijo de un honrado ebanista, de clase media, urbano, director del periódico *El Nuevo Libertador*, sociólogo y político; los indios libres que usan las leyes para defender sus derechos, su ciudadanía; finalmente, está Gutiérrez, personaje de pensamiento conservador, es decir, la voz reaccionaria.

En *El regreso*, Zaldumbide ensaya una prosa que contiene un tema central del modernismo ecuatoriano: la crisis de la tradición. El autor golpea la novela icónica del Romanticismo decimonónico: *Cumandá*.⁶⁹ Mientras en *Cumandá* el mito del amor interracial (separado del conflicto social que existía entre comunidades y haciendas en la Sierra y desplazado al terreno utópico de la Amazonia) parecía resolver el problema nacional, en *El regreso* se instala una amenaza en el corazón de la hacienda patriarcal: la moral patriarcal está resquebrajada. Es más, el autor anuncia el radicalismo. La tradición ha sido sustituida por una nueva identidad cultural: la ciudadanía.

El regreso nos habla del retorno de un miembro de la élite criolla, de la ciudad al campo, quien atestigua la crisis de la hacienda y cómo emerge el liberalismo radical entre mestizos e indios. La narración sucede en la provincia de Imbabura, en la primera década del siglo XX. Segismundo, joven aristócrata, hacendado, de numerosa familia y con fuertes lazos con la comunidad católico-jesuítica, regresa de un periplo por la metrópoli. A lo largo de la novela, los referentes de la vida *hacendataria* se asocian claramente con la cultura católica.

Segismundo, en un monólogo interior, recuerda: “era el día en que debía yo partir a Quito, al internado del colegio de los jesuitas, para cursar filosofía” (1998, 21). Luego se produjo su salto a la metrópoli, donde se agota el recorrido que hacen las élites

⁶⁹ En el movimiento romántico y en la tradición que exalta los valores patrióticos, ideológicos y religiosos se inscribe Mera, la historia que narra *Cumandá* se puede resumir en una serie de conflictos entre civilizados y bárbaros; en una historia de amor imposible, protagonizada por Cumandá y Carlos, y una lección de moral católica o una apología del Estado teocrático.

consumidoras de la moda metropolitana: “volver, hastiado de correr el mundo [...] Ya no andaba con la tribu ingenua que confunde París con la felicidad” (33). Con estas palabras, toma distancia del comportamiento e ilusiones de la élite compradora, de la cultura del período progresista⁷⁰ y de los hacendados exportadores, que consumen productos de Francia y que eran los mediadores del imperio.

Este hijo de las élites criollas regresa de Francia a la hacienda Pimán. En este lugar encuentra el escenario de la moral paternalista, adornada con los afectos y la costumbre. En la novela observamos las faenas detalladas de los campesinos en el páramo, en la acequia y el riego, en el huasipungo y en toda la actividad comunal: “Pasaron obsequiándome pañuelitos de huevos frescos, racimos de plátanos, gallos, gallinas, conejos recién cazados [...] Me confundía tanta gentileza [...] agradeciendo aquel tributo ingenuo, oliente a bondad del campo y tradición” (Zaldumbide 1998, 27). De su lado, la india Marucha es descrita como el humano natural, el buen salvaje: “Su vida se hace con tan poco, su mundo es tan sencillo, que los aparejos de nuestra civilización todavía patriarcal le parecían excesivos” (69).

A la reconstrucción de los afectos paternalistas le sigue la visión estética de las costumbres y los rituales de los indios. La riqueza del ritual se describe con detalles; es un guiño a la estética metropolitana, especialmente a la francesa y, dentro de ella, a los usos que el arte simbolista hizo de las antiguas religiones del mundo clásico:

Si con tiempo hubiéramos sabido [...] hubiéramos hecho arcos en el camino [...] las cuadrillas de indios danzantes hubieran venido bailando alrededor de los caballos y el de su mercé hubiera venido encintado desde el lindero, tirado por los priostes, y seguido de la banda de música del pueblo. [...] Y toda la peonada hubiera pedido al patrón un día de toros y algunos barriles de aguardiente para continuar el baile... (28)

Zaldumbide en una noche de 1911 hizo una representación del indio, cercana a la que realizó más tarde el pintor Camilo Egas, quien usó el color del simbolismo y la escenificación para hablar con mucho color de la vida religiosa de los indios:

Entre las cargas venía una con regalos insignificantes para la gente de la hacienda; *todo un baratillo* comprado en los portales de Quito y destinados a este objeto, consabidos en cada regreso de los patrones al cabo de años. [...] Encántabales aquellas *toscas* y *vistasas baratijas*, abalorios de todas suertes, especialmente collares de mullos brillantes, pulseras de *imitación* de coral, sortijas de similor con cabujones de vidrio colorado, de un gusto

⁷⁰ Nos referimos a la época de Antonio Flores Jijón y de los hacendados exportadores que cultivan el uso de productos de Francia y son mediadores del imperio.

bárbaro y espeso, cintas y fajas bordadas, liencillos para camisas, y mil otros chismes de lance. (47; el énfasis es nuestro)

La obra entrega una mirada escéptica sobre estos escenarios descritos con la prolijidad y el detalle de la cultura tradicional y el gusto del orientalista.⁷¹ La voz narrativa describe con virtuosismo simbolista ese mundo de ritual y color, pero lo califica de estafa (fraude, delito, engaño): “todo un baratillo”, “vistosas baratijas”, “imitación”.⁷²

La narración abunda en información y detalles sobre geografía, trabajo, relaciones sentimentales, política: las floristas en movimiento, con brillo, en sus tradiciones y carencias, que viven las relaciones de poder entre el amo y el indio. El autor intenta sugerir que en estas relaciones también hubo fraternidad; los llama “sencilla gente” y los rodea del color del ritual, que le parece de una espiritualidad propia, visto como el simbolismo conservador de esa época:

Un acedado olor de fatiga, de cuerpos sudados durante el día, se dispersaba en la brisa del jardín. Ya, de uno que otro bronco pecho, salía el ronquido potente e igual de un sueño cavernoso. La benignidad del clima los cobijaba; pero sus cuerpos hechos a la dura, insensibilizados por siglos de trabajo forzado, recibían indiferentes la suave caricia lunar. Curtidos por todas las intemperies, les daba lo mismo la crudeza de las tierras altas o la calígene del bajío. Y en todas partes levántanse con el alba, y esperan en silencio el día para emprender el camino, al campo por arar, al bosque por desmontar, a la acequia por distribuir, dónde y cómo se les mande. (30-31)

En la narración se intercalan crudas imágenes de la violencia que impidió la subjetividad indígena: “Es un instinto de querencia, un amor casi animal [...] viven, y ¡tan tranquilos!, su vida antigua en medio de nuestra moderna quietud. La costumbre es su única moral” (146). El autor denuncia lo falaz del mito orientalista y esta denuncia se construye con base en una mirada crítica sobre la educación religiosa que promueve la esclavitud. El ritual mostraba una crueldad mayor: la belleza del símbolo, el brillo y el color que escondía la violencia; la belleza del simbolismo ocultaba la crueldad:

...Incúlcanseles de memoria los mandamientos y misterios del culto extraño: poco importa, no entiendan la intención ni el símbolo de los ritos que practican a la fuerza, como autómatas. Desposeídos en siglos, de todo discernimiento, de toda personalidad,

⁷¹ El *orientalismo* (1990) es un concepto que critica Edward Said y que consiste en representar, para justificar la violencia y la dominación, a un otro diferente: exótico, frágil, bárbaro, a medio construir.

⁷² Recordemos que el patriarcado ve a los indios como sus hijos sin inteligencia, menores de edad; por ello, Zaldumbide hace una denuncia y dice que se trata de un engaño; los patrones lucraban con el trabajo de los indios y utilizaban imitaciones y baratijas para explotarlos.

aceptan el Dios ajeno, perdido en culto del propio Dios de su tierra; y la religión afirma, aumenta su útil estupor de esclavos. Su mente obtusa prolonga el miedo del blanco en las tremendas amenazas del Dios venido a conquistarlos. Preciso es obedecer: lo manda el amo. (59-60)

Entre los personajes azotados por el poder patriarcal, la herencia y la tradición, está Dolores, lectora imaginativa, insatisfecha, que soñaba y que en sus viajes de lectura emprendía la aventura desde su imposible evasión. Veinte años atrás había enfrentado la costumbre y desobedecido al padre. El patriarca limpió su honor con la muerte del “gringo” que andaba por ahí, que enamoró y embarazó a la desobediente. Marta, la hija de Dolores y el gringo, tendrá su propia experiencia en el mundo de la tradición. Pese a su atracción por el mundo exterior, la élite era patriarcal y mantenía valores arcaicos; por ello, don Gerónimo, el padre, dice: “Mataría cien veces antes que abdicar de mi derecho innato de padre mancillado” (117).

Marta es la “hija de la vergüenza”: blanca, rubia, bella y amada por dos hombres del mismo enclave familiar, dos sujetos que no se atreven a discutir y resolver el conflicto. Lo que hacen es tomar una actitud conservadora y en un pacto de silencio y, apelando al honor, deciden que el amor de la primita no sería para ninguno de los dos; ambos apuestan por el silencio y la huida: “Ni tú ni yo; acaso será ésta la única solución del dilema” (266):

¡Si no te vas, bajaré a matarte! Y a matarme. Matarte y luego matarme, será mi único modo de desaparecer del todo, sin dejar tras de mí, viviente, este regazo de furor capaz de tenerme en vela aun en la tumba, persiguiéndote, persiguiéndome. (273)

Como poseo me revuelco en las propias zarzas punzantes de que estoy lleno, sembradas en el delirio de la soledad infranqueable, incomunicable, del silencio remordido y amordazado. A nadie puedo confesar mi locura sino a ti que la has desatado. (268)

Esta es una actitud conservadora, una que tiene el sello de la tradición y la costumbre. Sin embargo, Zaldumbide critica esto. El autor dice que guardar la tradición causa locura, atraviesa la línea de la cordura y convierte a sus miembros en delirantes, en sujetos remordidos, amordazados y solitarios. Como diría Fierro, en “hidalgos tétricos”.

La historia frustrada del amor de Marta habla de una tensión que no encuentra salida ni resolución. Al igual que el romance, la vida nacional parece imposible, pues la cultura *hacendataria* es reacia a reconocer otra cosa que no sea la costumbre, mientras el radicalismo predica la lengua del cambio, activando un conflicto esencial. En el dilema, ninguno de los dos logra llegar a un pacto o predominar sobre el otro. Tampoco Marta

tiene derecho a decidir; no hay posibilidad de justicia. Es decir, en esa guerra no parece posible la hegemonía.

1.1. Política y ciudadanía, el proyecto radical

En la hacienda se sabía que los revolucionarios, *engancharrondos*, se movilizaban desde el Carchi hacia Imbabura por los páramos. Los radicales evitaban los caminos traficados, querían sorprender a la ciudad de Ibarra desde la periferia y tomársela.

El guion liberal ya se puede encontrar en la novela *María*, del gran Jorge Isaacs, pero Zaldumbide se refiere con más actualidad a los revolucionarios: él mismo es testigo de los años revolucionarios del liberalismo radical; su narración es de los años del liberalismo revolucionario imperante:

Se dice que traen, con qué trabajos, alguna artillería y bastante caballería. Y que sólo les retardan los de a pie y los cargueros. Ibarra está todavía desguarnecida. Caerá el Gobierno, anunciaron los más viejos, acostumbrados a ese antiguo juego de quita y pon.

—Desgraciado país —dijo Juan José— al alejarse. Vive en perpetuo trastorno del orden y del desorden, que viene a dar lo mismo para esos “libertarios” natos inconscientes.

...Para regresar a la hacienda, insinué a Juan José que tomáramos, en vez del sendero privado por donde solía subir, el camino real. En él me encontraba a menudo con arrieros colombianos, de charla fácil y pintoresca, detrás de sus recuas jadeantes. Interrógueme a uno de ellos acerca del rumor de la revolución en el Norte, que circulaba con incidencias desde hace días. (131-2)

A pesar de que Segismundo, el protagonista-narrador, no entiende la revolución, su presencia era avasallante e imposible de desconocer: “Díjome que era inminente; me habló de harta gente enganchada, de un entierro de armas revelado por un viejo montonero, de cuarteles conchabados, de saqueos prometidos, de toda la miserable rutina revolucionaria, una vez más puesta en práctica” (132). Y también: “Tan ajeno me sentía a sus móviles de mezquina y virulenta politiquería de tribus, que los revoltosos me hacían sentir como de otra raza” (132). El protagonista ignora la trascendencia de lo que observa, de lo que amenaza, ciertamente, su frágil mundo idílico.

Surgía una cultura política renovadora y nacional, y quedaba atrás el *metropolitismo* conservador. Estos intelectuales del pueblo estaban conectados con la educación pública y el florecimiento del pensamiento crítico. Los hijos de los propietarios conocieron ciertos sectores medios del pueblo; en ellos había calado el partido rojo.

En la narración se suman otros personajes que representan giros históricos, propios del liberalismo en el Ecuador, como Felipe, hijo de un honrado ebanista, de clase media, urbano, director del periódico *El Nuevo Libertador*, sociólogo y político: “Se llamaba ya ‘sociólogo’, como muchos sociólogos en germen, que comenzaban a proliferar como hongos entre jóvenes tempranamente aficionados a la política” (136). Asimismo, entre los personajes se observa una identidad que corresponde a una época de mayores logros del liberalismo: “Felipe nunca había tenido haciendas ni practicado la vida del campo, pero ya su ‘misión’ era ‘defender las reivindicaciones de la clase indígena’, levantar de la postración moral y material, en que se la mantiene, a la pobre raza americana, caída en degeneración y aplastada por la tiranía del blanco” (136-137).

La renovación cultural se daba en la letra y se producía en la conexión entre otros intelectuales de la nueva ciudadanía popular. El surgimiento de los periódicos, como *El Nuevo Libertador*, donde escribía Felipe, es signo de irrupción de todo este entramado cultural:

Felipe me contó con ardor sus planes y sus afanes. Aspiraba a diputado. Publicaba un periodiquillo quincenal, del cual me había traído la parva colección integra. El título era *El nuevo libertador*. Le di el gusto de aparentar curiosidad ojeando dos o tres números; era pintoresca esa manera de suplir la lamentable carencia de información universal, con “importantes” cosas del vecindario. (136)

Se observa cómo la idolatría por las noticias mundiales se ve disminuida por el surgimiento del problema nacional entre un nuevo grupo de intelectuales. Zaldumbide identificaba en esa irrupción una renovación cultural a tono con la modernidad política. “Nación y anticolonialismo”,⁷³ decía con sorna el personaje del hacendado. Eran los nuevos tiempos de la cultura liberal, tiempos de renovación. En 1910 Zaldumbide encontraba relevante la relación entre el liberalismo rojo, los intelectuales, la renovación artístico-cultural y la respuesta de los indios a la crisis de la opresión.

Del hacendado patriarcal y la venganza de honor de los jóvenes rurales, se desplaza a una nueva versión de voces reaccionarias, conservadoras, que buscan reprimir lo político-popular. El autor construye un personaje reaccionario, Gutiérrez, para dar voz a los argumentos de la Sociedad Nacional de Agricultores, así como a los abogados del conservadurismo y sus intelectuales. Mediante la voz de este personaje, el autor reconstruye el pensamiento de los ideólogos conservadores en el contexto del Estado

⁷³ Recordemos que el propietario dice: “Para esos ‘libertarios’ natos inconscientes”.

liberal. Así, Gutiérrez dice: “...quizás estos infelices ni siquiera envidian esas riquezas acumuladas del amo; tal vez porque se sentirían incapaces de concebirlas por sí solos y para sí [...] sembrarían solo para sus necesidades, cosechar para comer y para emborracharse de chicha sábado y domingo” (140).

El autor señala al historiador González Suárez,⁷⁴ como ideólogo de la reacción conservadora, para quien la dominación hispánica se justificaba por ser los indios, seres movidos solo por la costumbre y la fiesta, carentes de motivación para el trabajo:

Acuérdate lo que dice González Suárez: “que las Leyes de Indias y las mismas exoneraciones administrativas practicadas ante los abusos de los encomenderos, en esta y otras colonias, volvíanse contra el favorecido, porque éste, una vez liberado y dejado a sus gustos, retornaba a su desidia, a su pereza, a su desgana, a su inapetencia —como no fuese de chicha y maíz tostado—, a su inercia, a su abulia congénitas”. (140)

En una acalorada discusión entre los personajes de la novela, Zaldumbide también ubica la voz del pensamiento democrático. Así lo enuncia Felipe, quien describe el pensamiento conservador de González Suárez como una posición colonial. Al contrario de los terratenientes y sus intelectuales, Felipe representa la voz del liberalismo democrático: a la voluntad de progreso le concede la igualdad, la libertad a la servidumbre y sus derechos ciudadanos a la política.

Contesta el intelectual liberal Felipe:

—Qué leyes ni qué leyes.

Leyes de inspiración capitalista y dominadora. No habrá para estos desheredados otras leyes buenas que las que ellos a su vez impongan. Para eso son ciudadanos, para ello son nuestros iguales en todo y por todo, y son la inmensa mayoría. Solo el miedo hereditario enfrena sus absolutos derechos [...] No hay, sino que dirigirlos, y para eso estamos los libertarios, la igualdad y la fraternidad. (141)

La calidad metafórica cede el terreno a una directa crítica al pensamiento conservador. La heredad cultural ha perdido toda legitimidad: “son nuestros iguales”; solo el miedo hereditario anula sus derechos. Ser ciudadano y enterrar la tradición colonial va de la mano con un trabajo cultural en la educación. Es así como el conservador Gutiérrez

⁷⁴ Federico González Suárez (1844-1917): ecuatoriano, historiador; fue autor de *Historia General de la República del Ecuador* (1890-1903). En 1909 fundó la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, que en 1920 se llamaría Academia Nacional de Historia; sus fundadores fueron jóvenes católicos con privilegios de la clase alta.

reclama que los indios educados en la escuela perderán su camino de regreso al trabajo campesino: “Lo que ustedes quieren —replicó Gutiérrez— es arrastrarlo a la escuela y retenerlo en la ciudad. De la escuela a la ciudad ya no volverán al campo, o volverán ya inadaptables a él” (142).

La renovación cultural propuesta no es la de otra mitología; es una crítica a la cultura conservadora, a su noción de verdad y moral. La cultura radical es crítica del racismo y proclama la igualdad y la ciudadanía, mediante la voz de sus personajes en disputa, en el escenario de la hacienda asediada por campesinos e intelectuales de clase media, de identidad liberal.

La narración de Zaldumbide proclama la falencia del mito paternalista y lo hace con voces nuevas de intelectuales de clase media, indios políticos y la prensa liberal; se propone una idea de renovación cultural. En la narración se retrata, entre los personajes de la transformación cultural, a los indios de la comunidad libre, los que no están sujetos a la hacienda, que se presentan como una desigual, pero viva expresión de lo colectivo. Así, en medio de la excursión en búsqueda de agua, los de la hacienda se encuentran con los indios libres de Angochagua y los escuchan: “hablaban todos a la vez, y en la cacofonía de su español bárbarico” (154).

El indio libre de los páramos de Angochagua opina sobre la disputa por el agua y dice: “Saldremos a Ibarra para tratar”. Los indios van a la ciudad dominada por una clase terrateniente blanca, que incluso fue esclavista, y allí muestran su interés en los usos de la ley para sus reclamos e intereses. Una nueva dirigencia indígena joven surge más allá de los caciques leguleyos de tiempos anteriores, una con conciencia política y que reclama con voz fuerte, se aferra a la ley que da paso a la igualdad y a la ciudadanía:

En Ibarra, el día de la cita, reímos un poco, al ver a esa cosa híbrida y grotesca del indio leguleyo y discutidor, amaestrado por su tinterillo, que tenía a su lado entre amarillo de bilis y verde de envidia al blanco. El que llevaba la palabra a nombre de los indios no era por lo pronto él, sino un indio joven que había aprendido a borrar su nombre en papel sellado, cuya virtud le parece algo misterioso, cosa de blancos, pero a veces eficaz contra ellos. Artificiosamente engreído y peleador, chapuceaba: *yo tan soy ciudadano, no solo vos*. (168; el énfasis es nuestro)

En contraste con el reclamo de nuestros días, tan valorado por el giro decolonial de reivindicar la otredad cultural, la disputa antiimperialista y anticolonial de los modernistas se asociaba al valor de la crítica a la dominación racial y cultural, propuesta

por el hispanismo; además, se concebía como una fraternidad que se expresaba como una emotividad horrorizada ante la dominación y pauta en virtudes emancipadoras.

La letra no era patrimonio de las elites para los radicales y para los modernistas; había sido objeto de disputa contra la censura; se expandieron la prensa y la escuela pública laica. La letra era, sin duda, un objeto del deseo común en la disputa. Era clave para los indios que reclamaban la legitimidad de sus tierras y sus títulos; era esencial para el derecho al voto, que traducía en democracia la revolución social, y su expansión podía ser instrumento para la participación popular en la justicia y el discurso sobre el bien común. La condición de modernidad violentada por los hacendados, la de los milicianos y litigantes, la condición de equivalentes fueron vitales en el discurso crítico del modernismo.

El conflicto que emerge en la literatura había estado en los documentos de Estado, en los pleitos por la tierra durante varios siglos. Zaldumbide los traslada a la literatura en una ficción nacional que deja muy atrás el mito romántico del amor interracial. El legado liberal en la literatura renueva su forma y discurso argumental, propicio a otros personajes con voces que interpelan, confrontan y registran el surgimiento de la voz subalterna, en la disputa por su lugar en la modernidad durante el largo ciclo liberal.

Hay otra voz subjetiva y otros intelectuales: el Felipe de la voz pública y el tinterillo enemigo del gran propietario. El tinterillo defensor de los comuneros se puede entender como el concepto de letrado. Se ha desplazado al gran señor intelectual por otro lugar de la escritura. El modernismo poético desarrolló la crítica cultural al hispanismo y a sus mitos morales y católicos. En la novela de Zaldumbide el ritual tradicional, embellecido por el lenguaje del simbolismo, estalla ante la existencia de un indio que escribe, que reclama ciudadanía, y un artista que critica el mito conservador.

El dilema que nos plantea esta novela liberal es el imposible retorno a la costumbre paternalista, el hastío de la metrópoli. *El regreso* solo es un camino a la nación liberal, a la ciudadanía; la novela muestra las condiciones de cambio histórico que rodean al intelectual que se desplaza de la metrópoli al territorio andino; allí se encuentra en curso una gran transformación que solo se percibe en el encuentro con pequeños detalles significativos, que muestran el mundo paternalista al borde de estallar. El narrador espera encontrar a su retorno de la moderna metrópoli un mundo sin cambios, donde persistan intactos los afectos familiares del paternalismo, una sensibilidad y unos valores que describe en detalle. Lo que encuentra es la tensión múltiple que emerge de adentro, en la que se va resquebrajando ese complejo edificio y también la presencia externa de la guerra

civil por la república, emprendida por el Partido Liberal y sus huestes populares. Es una estética del conflicto que perdura en la Sierra liberal, mientras en la Costa se exploran otras visiones de la cultura liberal.

En la novela se observa la formación de la libertad subjetiva, que libera al sujeto de los rigores de la costumbre y lo prepara para una conciencia como sujeto y para el uso popular del derecho. Contra la imagen de un mundo doméstico entre clases sociales, emerge el problema de lo público-político. Presentarlo y percibirlo en minúsculos escenarios de conflicto es también el trabajo del arte literario.

2. Novela radical y por entregas: *Para matar el gusano* (1912)

La contribución al modernismo literario no se reduce a la poesía; incluye la narrativa, que también se puede observar en el proyecto de la revista *Letras*, de Quito. Entre 1912 y 1915 la revista publicó por entregas la novela de José Rafael Bustamante,⁷⁵ *Para matar el gusano* (1960).⁷⁶ Esta obra parece una recreación de los conflictos en el Ecuador de las ciudades modernas, que contrastan con el entorno rural menos democrático. Bustamante diferencia lo democrático de lo arcaico; hace una representación de las tensiones y contradicciones inherentes a la modernidad ecuatoriana. La imagen que nos ofrece el autor de esta tensión se representa en un juego de discrepancias entre el campo y la ciudad.

Roberto González, personaje urbano y letrado de la clase media quiteña, entra en tensión al desplazarse al campo en busca de ocio; ahí encuentra un mundo caracterizado por las relaciones señoriales. En oposición, el otro personaje de este relato es Jorge Sánchez, un aristócrata quiteño, dueño de una tradicional hacienda serrana, quien invita a González —su conocido desde la infancia y compañero de universidad, que se encuentra entre la escasez y las visiones del futuro— a pasar una temporada en el campo.

En la visita de Roberto a la hacienda se revelan una serie de características contrastantes entre la cultura urbana y la rural, que parecen poner en riesgo la posición de

⁷⁵ José Rafael Bustamante (1881-1961): ecuatoriano, intelectual modernista, político liberal, diplomático. En 1902 fue estudiante de Filosofía y Literatura; también fue delegado por la Universidad Central del Ecuador al Congreso de Estudiantes realizado en Caracas. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central del Ecuador. Autor de la novela *Para matar el gusano* (1912) y del libro de conferencias y ensayos: *Consideraciones sobre la libertad* (1938).

⁷⁶ La primera edición de la novela *Para matar el gusano* salió a la luz en la revista *Letras*, entre 1912 y 1915. En 1935 la novela se publicó en formato de libro, auspiciada por la Academia Ecuatoriana correspondiente de la Española. En 1960 se realizó una nueva edición de la novela en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Utilizamos esta edición.

este personaje frente a su amigo aristócrata y, en general, frente al mundo. En la hacienda todo es exclusivo para los blancos, miembros de la familia aristócrata. Ellos tienen deseos insaciables, mientras la plebe, siervos de todos los oficios, como huasicamas, longos, huascas y arrieros, se muestran apacibles, monótonos y salvajes. Entre la servidumbre y el ritual cabe el interrogante sobre la condición racional del indio. El narrador abre este conflicto.

Para matar el gusano relata una serie de acontecimientos en la ciudad de Quito, a inicios del siglo XX. En diálogo vigoroso y detallado, Bustamante va mostrando esta ciudad. Hace un recorrido por diferentes sectores y barrios; señala los considerados barrios de prestigio, como *San Marcos*; pasa por lugares luminosos y populares, como los barrios de *La Tola* y *El Ejido*, hasta llegar a *San Roque* y sus quebradas. Nos muestra la vida del vecindario y las casas compartidas bajo el inquilinato, así como la distribución de las casas renteras: las piezas del zaguán, los departamentos que miran a la ciudad, los de arriba, los de abajo, los patios... hace una representación de su gente, su labor y la escala en la que los ha ubicado la sociedad.

En este marco, la voz narrativa nos relata la historia de Roberto, quiteño de “medio pelo”, joven educado, trabajador y lleno de aptitudes. Es un sujeto ejemplar que, sin embargo, no logra salir adelante; no consigue un lugar en la inamovible sociedad quiteña. Toda su vida está regida por su lugar de origen; a pesar de su esfuerzo y estudios, está destinado al fracaso. No obstante, encuentra en la lucha política los motivos “que triunfan sobre la maldad de los hombres y la traición de las mujeres” (1960, 160).

Con voz crítica, el narrador se refiere al acontecimiento de “la venta de la bandera” en el *período progresista* en el Ecuador. Este episodio había sido leído por los radicales como pretexto para volver a las armas a finales del siglo XIX. La novela es antihispanista y critica la moral conservadora. Bustamante ofrece un giro de esta crítica hacia el escenario urbano, donde se forja la ciudadanía liberal de Quito entre la clase media y la confronta con el espacio regional de la hacienda, donde prima el valor hispano y patriarcal. Ciertos pasajes —en los que el narrador hace crítica política directa, favorable a la transformación conducida políticamente por el radicalismo— son seguidos por imágenes de subjetividad que muestran la sensibilidad moderna.

Roberto es estudiante de Leyes en la Universidad Central del Ecuador. Hijo de Rosa Jácome, modista viuda de clase media ajustada, se prepara para disfrutar del verano en la hacienda de su compañero de colegio, Jorge Sánchez, en el prestigioso valle de Los Chillos. Rosa, llena de expectativas, consideraba una gran oportunidad para su hijo el que

podiera disfrutar de esta invitación hecha por una familia noble y propietaria, para pasar las vacaciones largas de verano. La modista abrigaba la esperanza de que en la intimidad del campo su hijo pudiera relacionarse con las hijas de esta familia. Así, “cuando Roberto fue invitado por Jorge a pasar las vacaciones en su hacienda, se le metió a Rosa entre ceja y ceja, ¡oh, inmensa candidez y puerilidad de las madres!, la idea de que una de las hermanas de Jorge tenía que prendarse de los méritos de su hijo. El desengaño no se hizo esperar” (183).

La clase popular urbana adecentada imaginaba posible que el mérito supliese las rígidas diferencias del estatus social. Luego del verano, en octubre, Roberto sigue estudiando para abogado y alterna sus estudios con un trabajo en el Ministerio Público para ayudar en los gastos familiares. Rosa Jácome pensaba que su hijo, buen estudiante y trabajador, pronto ascendería a jefe de sección y sería recompensado por su trabajo. Para esta artesana, la educación, la profesión y el ejercicio de los juicios públicos eran nuevas escalas de valor.

El origen de la familia de Roberto era la migración: el abuelo había dejado la provincia y, en ella, una pequeña propiedad. Llegó a la capital y no tuvo ninguna oportunidad de prosperar y cuando intentó regresar a su tierra, enfermó y murió. En la ciudad quedó su único hijo Ezequiel, quien se casó con una chica de la clase obrera, una artesana. Ezequiel se deshizo de todo lo del campo y, empobrecido, murió, dejando a la costurera y al pequeño Roberto desprotegidos y vulnerables en la católica capital. En el primer intento, la familia de Roberto no había progresado, pero insiste en una segunda oportunidad con la posibilidad de la educación en el liberalismo.

Rosa había tenido la preocupación de buscar un colegio para educar a su hijo; su hermana beata recomendó internar a Roberto en el seminario de la ciudad de Quito. La madre desconfiaba del colegio católico y temía que: “en el colegio de los jesuitas se contagiase de la corrupción, que según era voz y fama, había cundido...” (1960, 89). Roberto insistió en estudiar en este colegio y Rosa accedió; gracias a su trabajo como costurera, que la acercaba a algunas casas de ricos, logró un lugar en el colegio de los jesuitas. Ella estaba dispuesta a seguir en la lucha por la educación de su hijo, para que accediera a la educación pública en la Universidad Central y verlo convertido en un señor doctor en leyes, bien relacionado y con un porvenir luminoso. La educación pública aparece en la novela como un lugar de encuentro entre clases, fuente de mérito e inteligencia, preparación para el Gobierno nacional y superación personal frente a las taras del aristocraticismo.

La experiencia del viaje de verano para Roberto fue de entera novedad; él nunca había atravesado los límites de la ciudad; su desplazamiento abarcaba hasta las riberas del río Machángara, el barrio obrero de La Magdalena y el cerro del Panecillo. La experiencia del verano fue entrañable para el invitado; para él todo era nuevo: gente, paisaje, comida, costumbres... Observó que las familias ricas también en el campo gozaban de comodidad; la familia era generosa y solemne: el padre mostraba la majestad del patrón; con su figura voluminosa estaba presente en todas partes, dando órdenes y castigando, a la vez que celebrando con su risa sonora cualquier acontecimiento; la madre: alta, delgada, hermosa, irritada siempre, melancólica y con ira contenida, dejaba sentir su mal ánimo, aunque lo disimulaba con sus buenos modales; las hermanitas felices, lindas y de buenos modales, parecía que no notaban la presencia del invitado; lo ignoraban.

El domingo toda la familia se preparaba para ir a los pueblos cercanos y asistir a las ceremonias religiosas. Un domingo de ese verano Roberto fue con la familia al pueblo que estaba de fiesta; participó animado de todo, conoció, bailó y se enamoró de Inés, una chica del pueblo, alegre, sencilla, de gusto provinciano, hija de un antiguo empleado de la familia Sánchez. Inés había nacido en la hacienda San Luis cuando su padre servía como mayordomo ahí. Luego, Ramón Silva había desempeñado importantes cargos públicos, tales como teniente político y juez civil.

Después de esto, Roberto pensaba que había encontrado la felicidad y haría cualquier cosa por seguir con Inés y casarse un día con ella. Mientras Roberto confía en un futuro junto a la hija del ex mayordomo de la hacienda, su madre lo ve con pesimismo: “la libertad es para los ricos”. Rosa sospecha y se preocupa: “Allá los ricos, que tienen su porvenir asegurado, bien pueden enamorarse no bien salen de la cáscara del huevo, pero que un pobre, que tiene que sudar la gota gruesa para adquirir algo, piensa en echarse a la espalda, madrugando, la carga y la cruz del matrimonio, es locura rematada, hijo” (87).

Luego del verano, la amistad entre Roberto y Jorge cambió; el joven hacendado se mostraba altanero, distante e indiferente. Roberto recordaba su niñez cuando, cada día, recibía recados traídos por el huasicama de Jorge, que demandaban la presencia del niño de clase obrera; el huasicama pedía que Roberto acudiera a jugar con su patroncito; decía que su niño quería jugar a las bolas, a los trompos, que estaba muy aburrido. Los recados de Jorge eran siempre una especie de órdenes que él cumplía de prisa, y su madre se sentía honrada con esta demanda para su hijo. Después del verano, Jorge había cambiado su comportamiento; asumía que Roberto debía estar agradecido por haber jugado con él de

niño, por haber sido invitado, por su amistad. Jorge quería todo, incluso a Inés. Roberto no podía ser un sujeto en el proyecto y trama de Jorge, sino solo un personaje secundario.

Por otro lado, Roberto siempre pudo llegar a acuerdos con su madre. A ella le gustaba vivir en el barrio de San Marcos donde tenía amigos, y los mismos dueños de casa eran una familia amable. Para él, San Marcos era oscuro y la calle larga y angosta le producía aburrimiento. En oposición, el barrio de La Tola era alegre, popular y luminoso y le daba una sensación de libertad. Allí se trasladaron; encontró una casita con jardín y huerta. Con todo, el deseo de Roberto era encontrar un departamento por El Ejido o La Alameda porque allí, pensaba él, se disfrutaba de un gran horizonte y se podía pasear muy bien. Llegaron allá y compartieron con varios inquilinos una casa grande. Roberto veía desde el edificio el parque de El Ejido, con cierta distancia y hasta sentimiento bucólico:

Se veía desde la azotea El Ejido, tan plano, tan verde, salpicado de bultos —bestias y ganado— y de las manchas blancas de manadas de ovejas que ondulaban como olas; algunos jinetes —ricos señores— lanzaban a la carrera sus caballos; lagunillas formadas por el continuo llover brillaban con su reflejo de bruñido acero. Detrás de El Ejido, espesa y alta muralla de eucaliptos se levantaba, sombreando el paisaje con el fuerte tono oscuro de su verdor, sugestivo y grato. (189)

En la casa de inquilinos conoce a Pedro, que había sido empleado en la Intendencia en el tiempo de Alfaro:

Pedro era liberal alfarista, rojo y todo; era claro que tenían que sacarle de la Policía; pero la revolución estaba ya hecha contra el viejo inútil de Cordero que se dejaba engatusar por el bandido de Caamaño que había llegado al extremo de vender la bandera de la patria. Y cuando viniesen los radicales y subiese el General Alfaro, Pedro Guzmán no sería un simple amanuense de Policía sino capitán de Infantería, por lo menos. (143)

Se narra el hecho que avergonzó a la historia ecuatoriana, el de la venta de la bandera en el tiempo del presidente *progresista* Luis Cordero, quien gobernó en el Ecuador entre 1892 y 1895. En este período, China y Japón se encontraban en guerra; Ecuador se declaró neutral, al igual que Chile. Sin embargo, Chile quiso vender un buque de guerra, El Esmeralda, a Japón. Para esto, Ecuador, durante la presidencia de Cordero en 1895 permitió el mal uso de su bandera. El buque de guerra zarpó con la bandera ecuatoriana desde el puerto de Valparaíso, atravesó el océano Pacífico, ondeando esta bandera, y llegó a Yokohama. En abril de 1895, la ciudad de Quito vivió en sus calles una lucha violenta, reclamando esta vergüenza nacional. Cordero renunció en el mismo abril,

dando paso a Vicente Lucio Salazar. Un poco más tarde, en junio de 1895 el general Alfaro tomó el poder.

En la novela, Roberto se preguntaba si su vecino hacía alarde de algo que no existía. Pedro replicaba:

¿Piensa usted que los liberales somos cualquier cosa? Somos gente que no teme a nada ni a nadie. ¡Y a Caamaño y a los progresistas no les hemos de dejar con la picardía de la bandera!

...el tuerto pillo de Caamaño ha ordenado a Noguera que alquile la bandera de Ecuador para que Chile venda un buque al Japón. (143)

Roberto se muestra cauto e incrédulo sobre lo que sucede en el país; mientras en la casa de inquilinos se hablaba con fervor de política, el inquilinato comentaba, la calle bullía. Se decía que: "...el gobierno de Cordero era una argolla insufrible; que no salía de Caamaños y Flores, que eran los que de veras mandaban, haciendo lo que les daba la gana; que Cordero era un parapeto, un maniquí, que lo de la bandera era escandaloso e inicuo" (144).

Al atravesar la plaza grande, Roberto escucha bulla, tiros y gritos de revolución, se escuchaba ¡revolución! Un empleado del ministerio donde labora Roberto anuncia que hay revuelta, que se han levantado los pupos. Los conservadores de la frontera colombo-ecuatoriana actúan ante el descontento popular y el control del radicalismo que espera su momento:

—Los bandidos de los tulcanes se han levantado a favor de Ponce. Bien nos decían en el Ministerio que los conservadores les estaban conchabando, y, nadie quería creer. Vamos, tenemos que pelear —añadió— con gran prisa y entusiasmo, tomándole a Roberto del brazo. Vamos a armarnos en la Artillería. [...]

En la guerrilla que se encaminó por media plaza, se incorporó Roberto, vuelto un autómatas. No bien llegó dicha guerrilla a la esquina, se oyeron los gritos de los tulcanes que vivaban a Ponce y parecían estar muy cerca, en el Carmen sin duda.

Los tulcanes retrocedían, barridos por el cañón. Al llegar los artilleros al Carmen, uno solo de aquellos quedaba a poca distancia, herido de fijo, porque había botado el rifle y se derrotaba penosamente, apoyándose en la pared.

Los vencedores recorrieron las calles, viviendo sin cesar al Gobierno, rebosantes y delirantes de gozo. Se encontraron con el Presidente de la República, que, rifle en mano acompañado de numerosa comitiva, había salido para tomar parte de la refriega. (157-9)

La vida personal de Roberto se veía oscura; estaba triste e irritable porque Inés no había resistido a la atracción de un hombre rico y noble; ella estaba perturbada por acceder a la casa rica y lo engañaba con su amigo de infancia. Su vecina Clementina opinaba sobre esto:

Y es el orgullo lo que más me choca en los ricos —advertía Clementina, contagiada de rencor— que valgan más que nosotros, pudiera ser. Pero ¿por qué se creen tanto? Hombres como todos son, polvo y ceniza se han de volver, y no es justicia que nos vean con tanto despotismo y asco. Y en cambio nosotros los pobres somos del todo humildes y vergonzosos, y muy agradecidos con el rico que se porta bien y nos trata con cariño. Y lo gracioso es que con tanto orgullo y tanta prosa no viven sino muriéndose por toda chiquilla pobre que es algo buenamoza. Ya que son tan grandes no debieran meterse con las pobres para dañarlas y hacerlas desgraciadas. (196)

Roberto es un perdedor; a pesar de sus cualidades y su esfuerzo, no tuvo ninguna oportunidad en la inamovible sociedad quiteña. La vieja costumbre feudal del poder sobre las mujeres que tenía el hacendado había destruido su condición de sujeto. Mientras la guerra pedía demoler al gobierno de la élite, la violencia patriarcal y la humillación derrotan al sujeto de clase popular, al hombre común ecuatoriano: “En el fondo el odio a los ricos le hervía, pensando cómo eran los dueños de todo, de los dones de la fortuna, del amor de las mujeres, de los frutos de la tierra, para ellos era todo y para los pobres nada; para los pobres sufrir y sufrir, siempre humillados, siempre abatidos, siempre resignados, desde que nacen hasta que mueren” (214).

El trayecto que recorre Roberto desde su vecindario en San Marcos, lugar de gente educada, hasta el barrio de San Roque —muy cerca de la quebrada de Jerusalén y rodeado de muladares— es también su recorrido humano hacia la derrota. Bustamante señala la perversión de la inamovilidad social. Reclama por una transformación en la sociedad ecuatoriana. El narrador cierra la novela con un mensaje; el poeta modernista se conmueve: “¡El alma de un poeta te ve con piedad y te comprende con simpatía!”.

Mientras tanto, se habían enfrentado los dos partidos y había vencido el Partido Liberal. Llegó Alfaro a Quito y se organizó el nuevo Gobierno. La ciudad estaba atenta a las transformaciones políticas que abrían la posibilidad de historias diferentes, historias en las que se podía pensar en la ciudadanía y en un sujeto moderno, en el común.

Capítulo seis

Apogeo de la crítica cultural, poesía y crisis mundial: revistas literarias modernistas, 1913-1917

1. Revista *El Telégrafo Literario*, Guayaquil, 1913

El Telégrafo Literario, revista semanal modernista de literatura y variedades del puerto de Guayaquil, publicó dieciséis números entre 1913 y 1914. La revista estuvo patrocinada por el periódico de mayor circulación de Guayaquil, *El Telégrafo*. Sus redactores fueron José Antonio Falconí Villagómez, Miguel Ángel Granado y Guarnizo, y Manuel Eduardo Castillo. El primer número salió a la luz en la celebración de las fiestas patrias, el jueves 9 de octubre de 1913, al igual que sucedió con la revista *Guayaquil Artístico* una década antes. De esta manera, ligaba su nueva empresa artística a la cultura cívica del Partido Liberal. La revista exhibía alegorías de la gesta emancipadora, signo del partido del Gobierno:

Nuestro Aniversario

Cúmplenos hoy saludar la magna fecha del Nueve de Octubre de 1820; fecha que, bajo el sentido altamente desinteresado y patriota, y por su mismo aspecto íntimo, constituye un verdadero fenómeno de orden político y social. En la noble ciudad de Guayaquil se verificó este importante acontecimiento que marca algo así como una Época en el desenvolvimiento de nuestra historia local. Si fenómeno importante —por su carácter continental— representa la dicha fecha, no lo es menos por la clase de personas que contribuyeron á señalar nuestro glorioso día de independencia: día majestuoso. Y olímpico y sublime...

Día en que se desconoció el gobierno español, —destituyéndose para siempre la odiosa cadena esclavizadora, que ligaba al Ecuador á la fatal corona de España!... Día en que el sol de la Libertad saludó la cuna de Olmedo. De Olmedo el cantor de la victoria de Junín, que fue elegido Presidente de la junta, cuyos miembros proclamaron la independencia de Guayaquil. (*El Telégrafo Literario* 1913f, 1)

La revista recalca el significado continental de la fecha que conmemoraba la batalla política, librada en Guayaquil en 1820. La publicación estaba atenta a los debates internacionales del arte y la ciencia, y tomaba nota de las propuestas arielistas. Se observa en sus páginas que les interesaba reactivar el discurso de la independencia, asociándolo al más reciente ciclo de la Revolución liberal, vista como fuente de una cultura cívica. Tenían una lectura propia de la historia patria, continental e internacional. Volvían a los

temas del Romanticismo emancipatorio y a la retórica de la fiesta cívica. Además, las instituciones educativas procesaban este mismo intento de construir identidad en un momento que ya no era militar, sino de formación institucional y de ciudadanías a las que querían proveer de un nuevo discurso cultural.

Para enfatizar el éxito del proyecto del modernismo en Guayaquil, el Ecuador y el continente, la revista habló de una vigorosa obra latinoamericana, dentro de la cual el capítulo ecuatoriano era fuerte y contaba con entusiasta y numeroso público. La revista se mostró optimista, de espíritu triunfal con el estado del arte moderno en el país y el continente. La sección “Nosotros” de la redacción señaló en su ensayo que el modernismo, lejos de fracasar como empresa cultural, había tenido éxito:

Con inquieta expectación aguardábamos la acogida que dispensaría el público á EL TELÉGRAFO LITERARIO, pasando nuestro espíritu por diversos encontrados sentimientos, entre los que denominaba la idea del fracaso, no porque desconfiásemos de nuestras fuerzas y temiéramos que nuestra publicación resultara papeles de canasto, sino porque, conociendo lo poco desarrollada que está entre nosotros la afición a la literatura, y, estando esta exclusivamente dedicada a su cultivo, era justificado suponer que perderíamos la partida.

Pero nos hemos equivocado. Aquel amargo pesimismo no tenía razón de ser; *gratamente extrañados vimos en pocas horas consumirse íntegramente la edición*, desvirtuando nuestra errónea creencia del estado cultural artístico de nuestro pueblo, y dándonos al evidenciarse tan noble adelanto, el bello espectáculo de una aurora intelectual. (*El Telégrafo Literario* 1913e, 17; el énfasis es nuestro)

La preocupación por tener un público lector persistía en 1913. Habiendo pasado trece años desde que *Guayaquil Artístico* salió a la luz, *El Telégrafo Literario* expresaba ansiedad por saber si había o no un público para su revista. Hacia 1913, el esfuerzo de los intelectuales liberales y los debates mostraba su fruto. La revista era abiertamente optimista sobre esta fase del arte moderno en el país y celebraba el estado cultural óptimo del pueblo. No solo había entusiasmo por lo logrado en el arte, sino también por su impacto en los públicos.

La *belle époque* de Guayaquil estaba alimentada por altos índices de explotación cacaotera, pero también por la inversión del Gobierno y los municipios en crear una atmósfera de progreso, de democratización, que era una apuesta identitaria. El financiamiento para la prensa nacional y regional, así como la prensa de afuera y las revistas, habían calado generando expectativas y formando públicos.

1.1. Trabajo de renovación intelectual y creación honrada

El espíritu de esta publicación se anuncia como de renovación, de inteligencia febril, es decir, creativa e innovadora, y de alma serena y franca; en otras palabras, de hombres libres con igual lenguaje al que habló Martí.⁷⁷ En la primera página la revista dio a conocer su proyecto editorial:

El Telégrafo Literario surge al calor de un entusiasmo juvenil. Sus redactores, jóvenes que han sentido relampaguear en sus cerebros los chispazos de la Idea, vibrante, fuerte; y á fuerza de vibrante y fuerte por lo mismo que es burilada a martillazos, la devuelven dentro de sus columnas con toda la serenidad de sus almas francas. (*El Telégrafo Literario* 1913b, 1)

La revista hace referencia también a la vida del progreso; con la expresión “a martillazos” resalta la vida del trabajo, se acerca al escenario visual de la era industrial. En su primer número presenta una analogía entre el estandarte del partidismo y el del arte. En este sentido, los jóvenes literatos invocan dos experiencias del siglo XIX, que preparan su trabajo para el siglo XX: la industria que todo lo transforma y la revolución republicana que les dio la libertad y la capacidad de hablar de su “humanidad franca”:

¿Qué ideales nos proponemos llevar?

¡Enormes! Tenemos la frente cargadas de ellos.

¿Bajo qué estandarte nos amparamos?

Bajo el Arte. Con la mirada en sus pliegues avanzaremos con indeterminable caravana de ensueños á conquistar Damasco. Que será escabrosa la ruta? Tanto mejor. Sabemos que se izarán espinas en el camino y tendremos que apartar con nuestras desnudas manos. No importa! Sentiremos dilatarse nuestras venas, de entusiasmo, ampliarse plenamente nuestros pechos, y, luminescer los ojos de ardor y de Fé. De Fé, entonces, más que nunca, para prorrumpir sonoros en un triunfal Avance! (1)

Sus enormes ideales son los del campo específico del arte; allí construyen una nueva realidad que descubren desnuda, sincera. Esta revista muestra la permanencia del lenguaje cívico, el lenguaje de la revolución republicana como referente de identidad. A esta identidad y lenguaje político se asocian el de la producción moderna y la industria nacional dentro de la apuesta del mundo moderno. Entre estos ideales emerge un nuevo

⁷⁷ José Martí (1853-1895), cubano: poeta modernista, fundador del modernismo, ensayista, crítico, filósofo, político, patriota y revolucionario. Autor de *Ismaelillo*, *La Edad de Oro*, *Versos Sencillos*, *Nuestra América*.

proceso: el del arte moderno. Los artífices de la revista mostraron este estandarte fuerte y, al mismo tiempo, franco, sincero y en uso directo de la creación: “A veces, serán ingenuos; no temerán desnudarse dentro del risueño jardín del Arte, pero lejos siempre del cercado ajeno, y entonces ha de ser cuando se los miren más francos; porque serán sinceros” (1). Asimismo, señalaban:

Adoradores del Arte, sentíamos la necesidad cerebral de publicar un periódico en que pudiéramos transcribir las altísimas composiciones literarias de la moderna escuela, que han prendido su encanto en nuestras almas, acompañándolas de prosas y versos propios en los que consumiéramos la fiebre de belleza que abraza nuestros espíritus; y de las producciones de escritores nacionales que nos quisieran distinguir con trabajos originales. (1913e, 17)

Los más francos, lejos del cercado ajeno, son aquellos que producen arte moderno desde sus propios espacios. La revista, con seriedad, propone en sus páginas hacer un trabajo honrado. Los jóvenes entusiastas de *El Telégrafo Literario* hablan de franqueza y de no tomar nada de lo ajeno; así se acercan al concepto de trabajo honrado, como el que propone el maestro del modernismo, Martí. El poeta había advertido que era necesario ser hábil y honrado, en contraste con los que son hábiles, pero no honrados. La falta de honradez pone en juego el mismo concepto de libertad. Para el cubano, la libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, a hablar y a pensar sin hipocresía (1955, 39). Advertían, por tanto, estos jóvenes sobre la falsa copia, la mimesis, la fingida o comprada modernidad; estaban seguros de poder construir su propia interpretación de la creación de su época.

Además, es importante notar que existe intercambio y crítica de la producción literaria ecuatoriana, como señalan las comunicaciones entre revistas en el artículo “*El Telégrafo Literario* y la prensa, voces hermanas” (1913g), voces hermanas como las que se escuchan desde la revista *Letras* de Quito, que salió a la luz un año antes y envía palabras alentadoras y de celebración para dar la bienvenida al proyecto de los jóvenes literatos de Guayaquil. Con esta felicitación empezó un intercambio vigoroso; los de *Letras* recibían y leían todos los números enviados semanalmente, desde el 9 de octubre de 1913. Los de *El Telégrafo Literario* se mostraban complacidos porque recibían una voz de aliento para seguir en su empresa literaria y reprodujeron el saludo de la revista colega, *Letras* de Quito, de 1912:

EL TELÉGRAFO LITERARIO.- Nos.1 y 2.- Guayaquil 19 y 16 de octubre —Es la brisa primaveral que nos trae un olor á *fronda* mojada y besada por el sol al mismo tiempo. Es la brisa del mar que nos trae sus olas, el coro de unas voces juveniles y alegres y valientes. Nada hay como la juventud que no conoce riesgos ni peligros y que, de conocerlos, los desafiaría con el mismo gesto de rebelión y altivez con que mira á la multitud indiferente.

Es la filtración del pensamiento fecundo, que aparece cuando menos se pensó, demostrando así que no es sólo la pasiva mediocridad la que hace propaganda y camino en nuestras democracias antiestéticas. Y esto nos complace.

En Guayaquil, adolescentes estudiosos han salido y con pie derecho, á la palestra de la literatura, por la prensa...

Los primeros pasos son vacilantes, pero lo que importa es que vayan siempre hacia el fin que se propusieron al comenzar el camino: los botones primaverales irán convirtiéndose en floración espléndida.

El triunfo vendrá. Los jóvenes de EL TELÉGRAFO LITERARIO nos tendrán siempre de su lado (De *Letras* de Quito.- No XIV). (*El Telégrafo Literario* 1913g, 109)

Aquí se comentó el uso de la palabra *fronda*, que tiene dos acepciones que se complementan entre sí: la una se refiere al movimiento de insurrección política en Francia; la otra, a una hoja grande de la naturaleza fecunda. Estos adolescentes estudiosos dijeron que para referirse a su juventud, debían observar que son un movimiento insurrecto y renovador y de un pensamiento fecundo. Comentan los literatos, adolescentes estudiosos de *El Telégrafo Literario*, y dicen, que son un movimiento crítico (1913a):

La revista *Letras* dio la bienvenida desde la imprenta de la Universidad Central de Quito. En el primer número, de la importante revista, que llega a nuestra mesa de redacción. Ella, conocida en esta casa, es la manifestación más alta de la más alta de la mentalidad y cultura ecuatoriana. Sobre sus páginas, vierte nuestra juventud intelectual sus ideas de más alto vuelo, en ensayos que demuestran el estudio lento y profundo de motivos artísticos, filosóficos, sociológicos, cristalizados luego en una brillante concepción literaria; en artículos y crónicas y críticas, escritas en ático estilo, de correcta casticidad en el lenguaje y atrayente elegancia en la composición; y poesías encantadoras...

Nosotros honrados con la visita de “*Letras*” hacemos votos porque a sus dos años, aumenten cien de vida, y porque continúe, laborando así, sin parcialidad, sin intransigencia, sin celos, sin egoísmos, por el Arte y sólo por el Arte, que nosotros, la nueva juventud toda, sigue el sendero que van trazando sus literatos, poetas, escritores, “élite” de la intelectualidad capitalina. (*El Telégrafo Literario* 1913a, 110)

Sigue la relación de intercambio con *Letras* de Quito:

Hemos sido gratamente impresionados con el recibo de la revista “*Letras*” de Quito, que nos honra con el canje, y en la cual aparece una bella poesía inédita de nuestro compañero de redacción Granado-Guarnizo.

Dada la importancia de la revista, ya que ella constituye nuestro mejor exponente de cultura literaria, tal publicación significa un éxito, por el que vemos que ella no es ya, solo la tribuna de los “escogidos”, sino que tiende a fusionar las intelectualidades dispersas, en una sola, recia, vibrante y fuerte. (*El Telégrafo Literario* 1914, 213)

Los intercambios y canjes literarios muestran la existencia de núcleos de producción literaria en las principales ciudades del país; podría estudiarse su influencia en las ciudades pequeñas y municipios de influencia liberal en donde se promovió la prensa. Los canjes tienen el propósito de construir redes de tipo intelectual, es decir, interlocutores dispuestos a cultivar un paradigma de pensamiento común e intervenir en lo que esto implica, es decir, en la escritura poética con voz propia, hacer análisis de la obra de los modernistas ecuatorianos y latinoamericanos, dialogar con la producción de otros continentes, como efectivamente se hizo en esta constelación de revistas modernistas. Una red ecuatoriana de intelectuales que se leen entre sí es un espacio de producción vigoroso; es, además, un tejido que conecta, con todo merecimiento y con agudas contribuciones, la red internacional de intelectuales modernos.

A continuación, recogemos algunos textos publicados en estas revistas, por su interés como intervenciones literarias que sugieren la definición de una identidad común, una identidad ligada a la formación de un tipo de producción constante, de referentes y sensibilidad creada, en la que son cómplices los intelectuales modernistas y el reconocimiento del aporte original del poeta; una celebración o reconocimiento de un par intelectual de otra ciudad, un par de la red que ha intervenido magistralmente al dar forma a un concepto poético, una idea o imagen de relevancia para pensar como modernos. Todo esto se da en el proyecto del modernismo como poética e identidad sensible de la modernidad.

Los poemas analizados a continuación fueron publicados en *El Telégrafo Literario* y provienen de la pluma de distintos poetas de diferentes lugares del Ecuador. Estos fueron destacados por la revista guayaquileña como poemas significativos para entender quiénes son estos poetas, qué sensibilidad producen y comparten y cuáles son las claves de su sensibilidad poética.

M. Á, Granado y Guarnizo (1913, 50),⁷⁸ en su entrevista-diálogo con el poeta Aurelio Falconí, publicada el 30 de octubre, nos acercó al poeta, nos contó sobre su vida intelectual y bohemia en Barcelona, sobre su amistad con Gómez Carrillo y con Vargas

⁷⁸ Miguel Ángel Granado y Guarnizo usó el seudónimo Carlos d’Harbach.

Vila. Al entrevistador le parece que el director de la revista *Sud-América* ha leído y ha comprendido la evolución literaria llamada *modernismo*. Su poema dedicado a *El Telégrafo Literario* habla de la sensibilidad de esta corriente. A. Falconí insistía en el paisaje artificial del arte y la ausencia de sentido del referente, es decir, en la arbitrariedad del lenguaje:

Especial para El Telégrafo Literario

Del parque en las extensas callejuelas
cubiertas por el ala de la fronda,
fingen las brisas, el amor que rodea
entonando apacibles cantinelas.

Por el ambiente lleno de cautelas
misteriosas, cruzar se siente una onda
de algún perfume que el recuerdo ahonda
de amadas y románticas esquelas.

Y en incesantes y armoniosos giros
vagan allí los férvidos suspiros
que condensaron la pasión excelsa.
Y un cisne soñador, pasó
en el dormido lago, sueña rimando acaso
con la divina y amorosa Elsa.

Aurelio Falconí: “Aire de romanza” (1913, 86).

Los de *El Telégrafo Literario* también transcribieron los versos del poema “En el bar”, del guayaquileño M. Á. Granado y Guarnizo, publicado por primera vez en Quito por *Letras* y luego, en un segundo momento, en *El Telégrafo Literario*, para que el público del puerto también pudiera apreciarlo. El poeta porteño se refiere a la vida cultural y a la nueva sensibilidad en la ciudad ecuatoriana. En el *bar* se oye tango, se comentan revistas, se pone en juego el espíritu en otros niveles. En el poema se encuentran partes de Quito y de Guayaquil en una sensibilidad común; el poeta hace referencia al *bar* de la bohemia modernista. Al referirse a la Griseta, evoca el tango y el acercamiento a la cultura francesa desde Latinoamérica. En el bar nocturno la luz natural no existe; es un mundo que niega las demandas y anhelos. Este poema se refiere al tema clásico del modernismo, que es la separación entre significante y significado. La referencia al consumo de licor alude a una reforma de la visión: “y cómo se deslíen / encantadas pupilas / en las tranquilas copas [...] Bohemios serafines / recitan versos / de perversos / fines”. El poema pasa del escenario de la reconstrucción y del movimiento de objetos, en los que interviene

la voz de los poetas, a un escenario-momento en el que se detiene el tiempo y se produce un instante liminar donde se encuentran los dos océanos. El poeta dice: “No pienso y pienso en algo...”, es decir, ya no soy un poeta, pero lo soy. La poesía, que es distinta de la vida, atraviesa al sujeto, pero este también alcanza a oír a lo lejos el ladrido de un perro. Escuchemos “En el bar”:

A José Gálvez, sinceramente

I

Hay luna...
Sobre el semblante pálido de una
griseta,
finge la tenue luz una violeta
flor,
mientras el último rubor
pierden hermosas
rosas...

II

El aire se entra por la puerta y llora:
es el alma que implora
de una mujer...
va á amanecer;
(Quietud: es hora de que reces
tus preces
al Señor.
Dolor,
huye, ved cómo ríen
las bocas,
y cómo se deslíen
encantadas pupilas
en las tranquilas
copas...)

III

Un olor á jazmines
vierte su aroma sobre los llenos
vasos:
es un olor de rasos
y de carmines,
igual que frescos senos de mujer.
Hay un languidecer
de rostros...;
(en las alfombras
ponen sus sombras)
y al hondo sollozar de dos violines,
bohemos serafines
recitan versos

de perversos fines.

IV

Es hora de oración.
 Todo el silencio trágico de un mundo
 divino, besa con devoción
 el alma del profundo
 misterio de las cosas...
 Sueñan las ojerosas
 cocottes en abrazos
 eternos...
 Yo salgo.
 No pienso y pienso en algo,
 y en el segundo breve que me encierro
 para dormir,
 muy lento alcanzó á oír
 una voz que me arrulla:
 —ladra un perro...

Miguel Ángel Granado y Guarnizo: “En el bar” (1914, 213).

En este mismo sentido, se observa la descripción de “Una fiesta bohemia”. Los redactores de *El Telégrafo Literario* tuvieron una fiesta bohemia el día de Año Nuevo. Sus apellidos estaban escritos en tarjetas sobre la mesa: Santiago Castillo, Robles Boderó, Illingworth Icaza, Falconí Villagómez, Granado y Guarnizo, y Castillo Castillo. Elegantes y bellos se retrataron los redactores de la revista alrededor de la mesa, listos para cenar. Vestidos con elegancia, contrastaban las formales corbatas con sus juveniles y revueltas melenas. Ellos estaban dispuestos a celebrar sus logros y a rebatir con inteligencia los infortunios de la crítica junto con sus triunfos cerebrales: “Éramos seis, ninguno llegaba á los veinte años y por eso nuestros labios no estaban marcados con el rictus del desaliento y se agitaron convulsivamente toda la noche para reír, para reír de lo ruin de la Vida en una carcajada funambulesca. Todos hicimos de Pierrot. Nadie quiso hacer de Arlequín” (*El Telégrafo Literario* 1914c, 218). Cabe anotar que aun en medio de la usanza moderna, el énfasis no está en la moda comprada, sino en el espíritu de la poesía de la época con la que tienen voz. A la hora del brindis, cinco voces piden que hable Nicol Fasejo (Falconí Villagómez). El poeta tiene que improvisar; recita seis versos:

*“Los burgueses no brindan por nosotros los del sentimiento.
 Brindemos por ellos!”*
*“Los aristócratas no escancian por los del pensamiento.
 Brindemos por ellos!”*
*“Con los que cantan nuestros versos en el comulgatorio del Dolor.
 Brindemos”.* (220)

Otro poema de Granado y Guarnizo es “Soneto de invierno” (1913c, 136), dedicado a Guarderas, miembro del grupo modernista de Quito. En él anuncia las claves del modernismo, la autonomía del lenguaje frente a su referente: “Sueña el jardín en un recogimiento”:

Á Francisco Guarderas

Sobre la superficie transparente
del límpido cristal de la ventana,
rueda en hilos de plata la temprana
lluvia, al ocaso de la luz muriente;

flota en el alma triste del ambiente
la idealidad suprema de lejana
ilusión, y la voz dulce y arcana
de la brisa, dijérase que siente

todo el dolor sin fin de aquella hora...
bajo el amparo gris del Firmamento
sueña el jardín en un recogimiento

divino. La negrura del celaje
pone su sombra inmensa en el paisaje,
mientras la lluvia llora, llora, llora...

M. Á. Granado y Guarnizo: “Soneto de invierno” (1913, 136).

El periódico *El Día*, de Quito, el 9 de noviembre de 1913 envió un saludo a *El Telégrafo Literario* y manifestó que esta es una revista amena, con abundante y bien escogido material de lectura. El diario *El Comercio* de Quito también recibió el primer envío de *El Telégrafo Literario* (1913a, 110). Mientras la prensa liberal celebra la revista modernista, los conservadores muestran su disgusto. Pese a su intento de deslegitimar la prensa liberal y la incursión cultural de los modernistas y arielistas,⁷⁹ no desconoce la existencia de la publicación; se impone su presencia y reconocimiento, incluso en la prensa conservadora. No obstante, aunque deseó éxito a la revista del puerto y agradeció el canje con *Ciencias y Letras*, de Guayaquil, la imprenta de *El Comercio* utilizó el sarcasmo y cierta sorna para criticar al grupo de intelectuales:

⁷⁹ Sobre el debate entre modernistas y arielistas ampliaré el análisis más adelante.

Esta simpática *revistita*, que ha tenido á bien distinguirnos con el canje, es la tribuna de un grupo de universitarios guayaquileños, los que nos cuentan con prosas bien pergeñadas y versos rimados con gusto, las ingenuidades de sus amores de adolescentes y las idealidades de sus espíritus estudiantiles. *Ella, en verdad, no es un alto exponente de la mentalidad ecuatoriana o mucho menos*; pero sí la manifestación de un esfuerzo por salir del ambiente de vulgaridad en que vive nuestra juventud, esfuerzo que nosotros, como ellos y de ellos, aplaudimos sinceramente. (*El Telégrafo Literario* 1913a, 110; el énfasis es nuestro)

Los conservadores no pueden evitar reconocer su trabajo, pero enfatizan su juventud; la llaman *revistita* y niegan su relevancia como exponente de la mentalidad ecuatoriana, lo cual muestra la competencia cultural entre los empresarios de la prensa católica conservadora y los modernistas de la prensa liberal.

Todo este trabajo plantea que los modernistas ecuatorianos, y no solamente las posteriores vanguardias, constituyeron un movimiento transformativo; que no fueron reflejo, sino críticos, creadores y que lucharon por el peso de la cultura autoritaria del conservadurismo en distintos niveles. No estamos de acuerdo con la tesis de que los modernistas dieron la espalda a las clases populares, pues en esa época la instrucción y la expansión de la prensa fueron proyectos ligados a la democratización que, a su vez, fue objeto reclamado pocos años antes por el pueblo en armas. En este aspecto nuestra tesis constituye un argumento contrario y distinto de aquel que acepta la emancipación únicamente en la política del reconocimiento de la otredad cultural. Nuestra tesis observa momentos y trabajos específicos que se libran en este ciclo histórico en el que participan los modernistas, pero que también se ve con fuerza en la lucha de los juristas, las comunidades, los batallones militares...

La Revolución liberal radical desplaza a las autoridades intelectuales del progresismo conservador; la cultura liberal tiene una poderosa presencia en la educación pública; sin embargo, su peso es relativamente menor al de los conservadores en las instituciones culturales, como las Academias de la Lengua y de Historia. Los conservadores intentan presentar a los intelectuales de la generación laica —respaldados por la prensa liberal— como menores, como juventudes inexpertas. En este sentido, se niegan a reconocer la disputa por la identidad, la subjetividad, la emotividad, el lenguaje y la producción, así como la circulación de nuevos referentes culturales que presenta la revista literaria modernista.

Al seguir las huellas de los canjes de la revista *El Telégrafo Literario*, observamos una serie de proyectos editoriales vigentes en la década de 1910, entre ellos, el intercambio con la *Revista Nacional* de Quito (bajo la dirección de Alejandro Andrade

Coello) y con la revista guayaquileña *Sud-América*, cuyo director es Aurelio Falconí. La revista consta de dieciséis páginas de lectura con el siguiente material: editorial “El nuevo ministro”, “El regreso a Cíteres”, soneto de Fálquez Ampuero. Además, *Sud-América* publica el soneto “La esquila”, del más renombrado poeta de Quito, Humberto Fierro. En este soneto el poeta se refiere a los tropos comunes del piano nocturnal y a su relación con la pérdida de la naturaleza, su muerte y el lugar donde se produce el lenguaje:

Para Sud-América

Fue en un día de aquellos en que la muerte cela
con el acento triste de un piano nocturnal,
que una esperanza pobre me hizo romper la esquila
de eterna despedida que dediqué á mi mal.

Los pedazos negreaban cayendo en la candela
que apagaba en mi alcoba su suspiro final,
mientras lloraba el agua su lenta cantinela
en las emparejadas ventanas de cristal.

Lejos de la alameda nostálgica, emergía
la torre, como un grito de angustia que moría
en las opacidades de la llovizna fría.

Y era el sonido trémulo con que rodaba un coche
un plañir que aumentaba mi vieja hipocondría
rasgando las espesas tinieblas de la noche...

Humberto Fierro: “La esquila” (1913a, 2).

El poema de Fierro se muestra como “La esquila de eterna despedida que dediqué a mi mal”. Los poetas y lectores de las revistas modernistas esperaban contribuciones del gran Fierro, quien —en este poema dedicado a la revista *Sud América*— introduce la conexión entre la propuesta teórica del modernismo, como distancia frente el objeto deseado, y la autonomía del lenguaje. Su concepto de torre o sujeto deja atrás la nostalgia y pasa a la voz de angustia e hipocondría del sujeto de la ciudad moderna. La obra de Fierro insiste en la voz neurótica que se aleja del medioevo colonial y se dirige hacia la modernidad. En el poema, Fierro interrumpe la labor poética; se aleja de la “alameda nostálgica”, pues reemerge como sujeto en la angustia. Habla de sí mismo como *la torre*. Más allá de ser poeta, el sujeto es *la torre* donde siente angustia y terror. El sonido mecánico de un carro había llevado al poeta, asimismo, a la *torre*, donde gritaba

neurótico, angustiado, descompuesto e hipocondriaco, la que era todavía su extraña condición.

En el conjunto de esta investigación, que se propuso mostrar los proyectos editoriales y sus diversos contenidos articulados entre la crítica de arte, la crítica cultural y la creación artística, nuestro estudio profundiza en la obra de estos dos artistas literarios, Humberto Fierro y Arturo Borja, que se destacan entre otros poetas, pero que no se desconectan del contexto que hemos reconstruido en este trabajo.

El Telégrafo Literario dio un lugar preferente en su semanario a la poesía de Borja, poeta de Quito, quien murió en 1912. “Vas lacrimae”, de Borja, al igual que “La escuela” de Fierro, tienen como tema común la juventud o nueva generación con el alma y sensibilidad de los modernos:

La pena... la melancolía...
la tarde siniestra y sombría...
la lluvia implacable y sin fin...
la pena... la melancolía...
la vida tan gris y tan ruin.
la vida, la vida, la vida!
La negra miseria escondida
royéndonos sin compasión,
y la pobre juventud perdida
que ha perdido hasta su corazón.
¿Por qué tengo, Señor esta pena,
siendo tan joven como soy?
Ya cumplí lo que tu ley ordena...
Hasta lo que no tengo, lo doy...

Arturo Borja: “Vas Lacrimae” (1913, 17).

Los poemas de Arturo Borja llegaron a la redacción de la revista de la mano de Gonzalo, poeta también él y hermano de Arturo. Los de la revista consideraron que estos versos eran una joya inestimable y de gran valor poético. En el *Telégrafo Literario* se publicaron joyas de la poesía modernista ecuatoriana, como “Voy a entrar al olvido”, de Borja. Aquí se habla de la escritura de la poesía moderna como una distancia del deseo de poseer la vida y el surgimiento de otra sensibilidad:

*Voici le masque pour le fete de mesonge.
A Francisco Guarderas*

Hermano si me río de la vida y sus cosas
notarás en mi risa cierto rezo de angustias,
sentirás las espinas que hay en todas las rosas,

comprenderás que casi mis flores están mustias.

Yo pongo a los cipreses de mi sendero, ahora,
una doliente gracia contradictoria y llena
de la azul ironía que aprendí de la Aurora
que es hija de los Crepúsculos de pena.

Se apagaron aquellos ojos que me sonrieron,
diabólicos y brujos detrás de una ventana
y esta tarde yo he visto que en mi jardín murieron
pobres rosadas rosas que enterraré mañana.

Indiferente tiene mi herida abierta
el dorado veneno que me dio esa mujer:
voy á entrar al olvido por la mágica puerta
que me abriera ese loco divino Baudelaire!

Arturo Borja: “Voy a entrar en el olvido” (1913, 72).

En “Hastío”, Noboa entrega un concepto clave del modernismo: la definición del hastío, un sentimiento de separación de la vida y el origen de otra existencia desencantada, pero activa hasta la fatiga de los ojos: “Con la sed en los labios”. Una forma de existencia extraña: “con ardor invencible, con ceguera fatal”, está ligada a la producción de la literatura modernista. El poeta también habla de otro tema común: el dolor no es el deseo de aprehender la naturaleza o al amado; la nueva sensibilidad consiste en el trabajo sobre el lenguaje desde “la fatiga en los ojos, y una espina dorada dentro del corazón”. El soneto empieza con esta significativa estrofa:

Vivir de lo pasado por desprecio al presente,
mirar hacia el futuro con un hondo terror,
sentirse envenenado, sentirse indiferente
ante el mal de la vida y ante el bien del amor [...] (1913, 54).

Entre los escritores liberales no había unidad de criterio sobre el valor del modernismo y, por tanto, sobre el significado de la salida a la luz de la revista *El Telégrafo Literario*. Podemos observar el contraste de opiniones entre Chávez Franco y el periodista Calle. Granado y Guarnizo entrevistó al maestro liberal Chávez Franco y la pregunta central fue: ¿Qué piensa usted sobre el modernismo? Su respuesta apunta a resaltar la sensibilidad de una generación más que su técnica:

¡Ah el modernismo!... Aplaudo todo aquello que sea evolución. Me gusta lo espontáneo. Lo bello. Lo que se manifiesta ingenuo, natural... Elogio lo artístico y no lo artificioso. Es sin duda una evolución, —confiesa con animación rara y tranquila—, me cautiva más el modernismo en el fondo que en la forma: esa variedad imprecisa de sentido, esa vaga percepción de cosas, ese confuso, pero estético —que se adivina en los versos de los poetas actuales, me llenan el espíritu de una satisfacción completa.

En el modernismo de ciertas composiciones, existe ese *algo* de metafísica insuperable, esa torturación infinita, ese dolor complejo y extraño que el poeta quiso decir, pero que el molde brusco y material de la palabra no alcanzó a modelar... (Chávez Franco 1913b, 34)

Chávez Franco se refirió a la presencia en los poemas de “una metafísica” que describe como una “torturación infinita”. El maestro está hablando de lo incompleto del lenguaje. Al final, el entrevistador comentó: “El idioma es demasiado humano para dar cabida á los impresionismos de seres divinamente locos, como son los poetas...” (Granado y Guarnizo 1913b, 34).

Sobre el ataque de *El Guante*, dijeron los jóvenes literatos:

¡Bah! Si casi lo esperábamos. Insultos anónimos, pues no los firmaba nadie y que hoy aparecen con la distintiva virulencia hidrófoba que caracteriza a todos los escritos de esa hoja, cuyo único acierto ha sido la elección del nombre: el guante, como quien dice la manopla, el garrote, la pedrada, etc.; hoja que en un tiempo se puso altiva, en la campaña contra Alfaro, cuando había la *visión* de los consulados [...]

“El Guante”, a quien su redactor principal, constituido por sí y ante sí como “un pontífice de las letras ecuatorianas”, quiere hacerlo el *árbitrum* de la literatura nacional, es el periódico que nos juzga, y por uno de sus redactores [...] bajo otra anonimidad con el seudónimo de Máximo Trailles y nos abre campaña pro-clasismo y clásicos, después de haber consultado el catálogo de esa clase de obras [...] y así furibundo como un júpiter tonante, fulmina rayos contra el modernismo; lo entiende acaso? Y qué tiene de particular lo de los rayos, si ya el bueno del señor Arzobispo, González Suarez, para defensa de la iglesia y alivio de su hipocondría, habla descargando anatemas sobre el mismo modernismo. (*El Telégrafo Literario*, 1914a, 194)

La respuesta del periodista cuencano Calle al proyecto de *El Telégrafo Literario* es rabiosa. Los editorialistas de la revista le contestan con tres críticas: uno, *El Guante* es un periódico propagandista que, además, combatió del lado erróneo contra Alfaro; dos, su redactor, Calle, se autotitula el mayor crítico literario, pero está aislado, nadie lo reconoce en el mundo del arte; tres, Calle amenaza con una retórica romántica: “truenos y rayos”, pero el conservador no entiende los rayos del discurso de la emancipación; lo mismo pensaba el arzobispo de Quito. Los jóvenes literatos de la revista rechazan al

periodista Calle, calificándolo de pueblerino, de conservador y hasta de traidor de la causa democrática de la soberanía; el verdadero paradigma liberal es el del modernismo.

La revista recoge la obra de los autores que incursionan en el proyecto y la visión modernista de otras latitudes e insiste en la recepción latinoamericana de los autores en uno y otro país. Falconí Villagómez elaboró un perfil de los poetas ecuatorianos residentes en París. La suerte es variada, pese a la calidad de su obra. Falconí Villagómez hizo una reseña crítica de la poeta María Piedad Castillo⁸⁰ en “Una poetisa sentimental” (Falconí 1913c, 162). La poeta colaboraba para *El Comercio*, de Lima; sus artículos eran amenos y elegantes, y habían sido reproducidos en varios periódicos de Sudamérica. La reseña informaba que *La Prensa*, de Buenos Aires, había publicado en 1911 el retrato y una silueta de la poeta con frases altamente honrosas para ella. La poeta tenía listo todo el material de sus versos y poesías para su edición por parte de la reconocida Casa Ollendorf. En 1913 la poeta guayaquileña vivía en París.

La revista también informó sobre las publicaciones del intelectual ecuatoriano Miguel Ángel Corral, residente en París y su novela *Voluptuosidad*, editada por la Casa Garnier Hnos.: “Novela que no está hecha para ‘espíritus románticos, ni creyentes” (Granado y Guarnizo 1914b, 210). La idea de que esta novela no es para espíritus románticos se refiere a la existencia de un paradigma que no se centra en la emancipación, en los términos del Romanticismo, es decir, en la batalla contra la tiranía como un combate político-militar. Cuando habla de que no es una novela para creyentes, marca una distancia con la estética y los valores del conservadurismo. En este sentido, la rescata como una obra del modernismo.

Otra novela de Corral es *Las cosechas*.⁸¹ El autor envió esta novela al concurso de 1913 promovido por *Mundial Magazine* de París y obtuvo el primer premio. Fue ganador del concurso que debía premiarse con francos franceses, pero lo descalificaron por motivos poco éticos. Con este antecedente, intervinieron los editores de la revista y se pronunciaron sobre la injusta situación por la que atravesaba el mencionado artista ecuatoriano: “Ahí sonaban nombres como Rubén Darío, Gómez Carrillo, Ricardo León,

⁸⁰ María Piedad Castillo (1898-1962): ecuatoriana, escritora y redactora del diario *El Telégrafo* desde 1906. Publicó *Las campanas*, *Romanzas*, *Salutación ferviente*, *Poemas de ayer y de hoy*. Fue maestra del prestigioso colegio Rita Lecumberry; líder feminista, luchó por la igualdad salarial entre el hombre y la mujer.

⁸¹ *Las cosechas*, novela de Miguel Ángel Corral, que ganó el concurso internacional en París (1913), promulgado por la revista *Mundial*, fue ignorada por muchos años. Al morir su autor, los originales de la novela pasaron a manos de sus herederos, quienes los entregaron a la Casa de La Cultura Ecuatoriana. *Las cosechas* fue publicada por esta institución, en Quito, en 1960.

Amado Nervo y otros...” (Granado y Guarnizo 1914b, 211). *El Telégrafo Literario* decidió hacer público y difundir el asunto del concurso *amañado*, donde fue víctima Corral:

Pero, como en esto de concursos literarios y premios, la parcialidad o injusticia de los mal inspirados anda á caza de víctimas, localiza su fatalidad en el autor de “Las cosechas”, y —en menos que tenga tiempo de reponerse de su asombro y disfrutar de esa satisfacción honda y sincera, de esa emoción superior á todas, (la emoción intelectual), que aquellos que la han vivido no la cambiarían por nada; antes de que goce con su triunfo, digo, le arma una emboscada feroz un señor Armando Guido manifestándole que renuncie al premio y no obstante, diga que lo ha recibido; y otra serie de bajezas muy propias —dicho sea de paso— de los trabajadores de la pluma.

Y porque Corral se niega a ello, declarase desierto el premio, invitándose á un nuevo concurso para el año 1914. (Granado y Guarnizo 1914b, 212)

Esta pugna revela una tensión entre los centros y las periferias en las redes intelectuales modernistas. El premio estaba pensado para alguien del círculo de mayor fama y los mercados metropolitanos. Cuando gana un intelectual brillante, pero relativamente periférico del espacio modernista ecuatoriano, el sistema entra en tensión e incluso ejerce cierta violencia contra el autor ecuatoriano. Esto habla de unos mercados definidos por espacios predilectos de influencia de las grandes capitales y de países con circulación mayor y fama, así como de la existencia de una red intelectual que incluye los grandes talentos de los países periféricos. Es una tensión que revela cómo la igualdad está bajo asedio, a pesar de que existe estudio y talento igual, y hasta superior, en los modernismos que empiezan a mostrarse como periféricos.

En 1913, Falconí Villagómez publicó un ensayo crítico contra la burguesía, al que llamó “El puritanismo” (1913a, 102-3) e insistió en la confusión del concepto de puritanismo y se interrogó acerca de los puritanos:

¿Quiénes son?

Aquel ricacho de pronunciado abdomen, que vegeta en su propio medio i solo en él se encuentra, ahogándose en dinero i procurando siempre tener más porque este no le basta para su insatisfecha codicia i al mismo tiempo pasando por mil de privaciones para no despilfarrar como él dice, procurando cada vez que puede dar clases de economía ahorrativa como un saca-muelas de feria, ¿creéis es un puritano? Ah no ¡es otro egoísta! Porque su dinero no quiere que circule, es solo i solo suyo, i por eso, es que encuentra placer en contemplar delante de sí, los montones amarillentos de las apiladas monedas de oro, que con sus metálicos reflejos van a deslumbrar sus codiciosos ojos dilatados por la Avaricia.

I eso de más allá, burgués por naturaleza, que solo se ocupa de sus negocios, i para ellos solo vive, negando a su obscurecido cerebro, las luces que han de venir de fuera á disipar las lobregeces de ese caos, mostrándose en particular reacio a toda literatura, alegando con argumentos imbéciles la inmoralidad de los libros, decís: ¿es un puritano? ¡No! ¡Es otro egoísta! no los lee, porque su escaso entendimiento no alcanza a comprenderlos, pero sin embargo, lo veréis á Él, en cualquier miserable café-concierto, tornando de los de primera fila, i aplaudiendo desaforadamente a la indecente bailarina que se le ofrece desnuda ante sus ojos, para él, esa clase de espectáculos son los comprensibles; pero *eso* ¿es moralidad? ¡Ah! ciertamente es esa su manera de comprenderla.

I por último, este de más acá, que lo veis de más cerca, puesto que a diario se os entrecruza por las calles —prostituyendo la dignidad del sacerdocio— el ministro de Dios que con su orgullal soberbia, reniega de la humildad de Jesu-Cristo, vistiendo con sus sotanas de seda y zapatos de hebilla de oro, en tanto que en lo alto del púlpito, publica la modestia y mansedumbre, i amenaza con los castigos del infierno los pecados de la carne, ese, al parecer es Hipócrita, que convierte el Confesionario en el *rendez-vous* de las ingenuas, que han de caer luego bajo sus planes de seducción; i la humilde Sacristía, en opulento harem donde se le verá después desplegar a la pompa de un rajah oriental. (Falconí Villagómez –Nicol Fasejo- 1913a, 102-3)

Con este ensayo, Falconí Villagómez niega la existencia de una ética burguesa y sostiene que el puritanismo que se atribuye a la burguesía es falso y que lo que reproduce es el egoísmo, el deseo por el consumo, al mismo tiempo que niega la inteligencia de los modernos. En el poema “La vida en bohemia” (1913d), el mismo autor compara su espíritu de poeta con el del burgués. Él es un buen muchacho (como lo espera el progresista burgués), pero es parte de la bohemia y de la ironía. El burgués lleva una careta para parecer exitoso: “Hay que saber vivirlas”. El poeta le contesta: “¡Yo vivo soñando mejor!”. El poeta tiene las palabras humanas, que son insuficientes, y el dolor. El poeta moderno, a diferencia del burgués, libera una batalla. Este poema y la intervención crítica de Falconí Villagómez sobre la burguesía resultan interesantes, porque en 1913 progresan exitosamente tanto las fronteras cacaoteras como el campo intelectual. El afán de Falconí Villagómez es distanciar su campo de producción cultural del interés de la clase que vivía del lucro. El conocimiento no correspondía a la riqueza:

Yo soy un buen muchacho que ha mirado la Vida
con un poco de bohemia y otros dos de irrisión;
y piensa que ella vale menos que una partida
cualquiera de esos juegos vulgares de salón.

“Hay que saber vivirlas” —dice el burgués— y el poeta
le responde: “¡Yo vivo, soñándola, mejor!
—Tú, bajo de la cara llevas una careta,
quizá yo lleve una máscara de dolor.—

El fin ha de ser uno. Hasta entonces soñemos,

idealizando, haciendo castillos de ilusión;
batiendo los molinos de viento que encontremos,

hechos Pierrots, riendo de la hermosa Fortuna,
cantándole cien trovas á la pálida luna
y volviendo girones el pobre corazón.

Falconí Villagómez: “La vida en bohemia” (1913d, 88).

Como parte del trabajo de apreciación del arte que se producía en el país, Falconí Villagómez escribió el ensayo “Un poeta moderno, Wenceslao Pareja” (1914, 242-3). En él nos dice que se trata de un poeta que trabaja como un orfebre, dotado de un raro sentimiento de belleza. Nos informa que Pareja prepara el libro de poesías *Voces lejanas* y que por ello trabaja aislado; quiere que en su libro haya mucha poesía inédita; este será un proyecto que estará a cargo de una editorial ecuatoriana. Como observa Falconí, Pareja es un convencido: “¡Por eso canta!”. Y es fuerte: “¡Por eso vibra!”. Señala que los versos que hace Pareja son deslumbrantes, suaves, bellos, sensuales, musicales, que cantan. Le recuerdan a Falconí a ese *balbul*, especie de ave rara poética “que nos describe el maestro Darío, sonorizador de rimas y musicalizador de bellas estrofas” (1914, 242). En su ensayo crítico, Falconí incorpora algunos versos de Pareja:

Yo rondo tu ventana noche y día,
y si llegar pudiera hasta tu oído,
en él murmuraría
con lenguaje amatorio,
florido repertorio
de mi galantería.
Y en las pálidas noches de verano
cuando venga a rondar junto a tu muro,
percibir la blancura de tu mano
con su contorno puro,
sobre el alfeizar clásico y oscuro.

Y en una rima te diré mi empeño:
tú quedarás dormida,
yo velaré tu sueño.

Los versos modernistas evocan, una vez más, la identidad entre los críticos que se reconocen en la imagen de hablar una lengua distinta a la común. El uno rima, la otra sueña; no hay encuentro posible. En el poema de Pareja “La linda niña de cabellos de oro” (1914, 245), se observa el paso de un ser pleno de gozo, como la naturaleza para su madre, a un ser como el artista moderno, uno que se marchita y que percibe el divorcio

entre la esencia y la forma, uno que tiene la conciencia del artista moderno. El poema presenta una incógnita; ¿cómo empezó la vida a marchitarse?: “No se sabe quién fue, si fue la hermana / o el viento sólo que empujó la puerta...”. ¿Por dónde entró esa otra sensibilidad que puede tomarse la vida, por dónde entró la muerte? Es decir, ¿por dónde entró el signo a liberarse y a emerger el poeta?

Del poema de Wenceslao Pareja transcribimos unos versos:

Fue en una tarde gris, que la ventana
quedó un momento abierta;
no se sabe quién fue, si fue la hermana
o el viento sólo que empujó la puerta.
Desde entonces la niña se marchita
se agosta aquel tesoro
y en su cuna se agita
la linda niña de cabellos de oro.

Falconí Villagómez sostenía que el poeta Pareja combinaba el manejo formal con una sólida construcción sentimental. Al referirse al proceso de la literatura de su país, reflexionó y diferenció entre dos épocas de la literatura ecuatoriana: la clásica, con Crespo Toral, y la moderna, con Borja: “príncipe de la moderna lírica ecuatoriana”. Escuchemos a Falconí Villagómez:

Entre los poetas jóvenes, marcha a la cabeza con Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Francisco Guarderas, Luis G. Veloz, Aurelio Falconí y Miguel E. Neira —esa brillante juventud panida— que musicaliza con su sistro de cristal o bien en un caramillo rústico. Y así es fuerte representante de nuestra poesía en donde se yerguen dos cumbres poéticas: Remigio Crespo Toral, clásico, emperador del verso; y Arturo Borja, *efebo verleniano*, príncipe de la moderna lírica ecuatoriana. (Falconí Villagómez 2014, 242-5)

El poeta cuencano Remigio Crespo Toral era una autoridad en el verso; Arturo Borja, un iniciado en la moderna lírica. Los estudios sobre la poesía ecuatoriana que se muestran en las revistas literarias ofrecen al lector el perfil de los intelectuales, cuya memoria hoy es opaca. Volver a leer estas fuentes nos coloca frente a autores como Emilio Gallegos del Campo (1873-1914), intelectual guayaquileño, cuya escritura como polemista político y como literato muestra la experiencia de los intelectuales del puerto, que estaban en el tiempo atentos a la revolución democrática y artística, en una combinación que los estudios literarios han encontrado en autores como Martí, pero que constituyó un fenómeno más extendido en otros países de América Latina.

Para el crítico literario Granado y Guarnizo, en *La agonía de un cisne: Emilio Gallegos del Campo* (1913a, 66-7), este era un poeta predilecto, querido y respetado por los intelectuales del Ecuador; su libro *Sonámbula* fue reconocido en el teatro. También mencionó el éxito que alcanzó el drama *Honra al obrero*, publicado años más tarde, en 1911, por la imprenta La Reforma, de Guayaquil.

El caso del poeta y dramaturgo modernista Gallegos del Campo muestra la articulación de dos campos en el Ecuador del modernismo: la estética y la política: “Emilio Gallegos del Campo es poeta; afirmarlo ahora sería innecesario. Y risible. Es poeta. Y exquisito: posee tanta fibra de poeta como Flórez, Gutiérrez Najera, y Silva, sus maestros. Ecuador, España, Colombia, la América entera lo han proclamado, llamándolo *poeta á voces llenas*” (Granado y Guarnizo, 1913, 67).

La voz de Gallegos del Campo suena clara en la entrevista que le hace Granado y Guarnizo y que transcribe *El Telégrafo Literario*. Luego, su salud empeora, lo cual causa preocupación en algunos críticos y políticos, como Chávez Franco y el poeta Granado y Guarnizo. Gallegos del Campo publicó la revista *Nubes Rosadas*, en la cual mostraba su crítica frontal y su oposición a la política de Leonidas Plaza; fue asaltado por los enemigos del radicalismo. Las heridas y golpes que recibió le causaron lesiones que afectaron a su salud y lo llevaron a la muerte. En la entrevista que hace Granado y Guarnizo, titulada “En la agonía de un cisne”, Emilio Gallegos del Campo manifiesta:

— ¿Un poeta?... — ¡Vaya! ¿Y á quiénes se les llama poetas?...

Poeta... ¿Pensáis acaso que poetas son aquellos que sacrifican el sentimiento, y hacen de la sagrada religión del Arte, un ciego culto de cálculo, basado en la prosaica combinación de letras y números, teniendo en consideración las veces que los músculos del estómago se contraen para gritar interiormente Hambre?... ¿Pensáis digo, que esos son poetas? ¿Creéis que lo sean, también, esos burgueses acomodados, cuyos vientres, desarrollados de manera visible indican, sin lugar a equivocarse, el perfecto estado de salud de sus fuertes naturalezas de bueyes tranquilos?... (1913a, 66)

En efecto, manifiesta que un poeta no es un virtuoso de la nueva técnica y el ritmo. El poeta no es un administrador que pone orden a los objetos; es una nueva subjetividad que se teje en diálogo con otros modernos. La formación de un nuevo sujeto es el resultado del trabajo del espíritu y desde ese lugar canta el poeta: “Se eleva y canta desde allá”.

Comenta M. Á. Granado y Guarnizo:

Un poeta no es un hombre: es un artista; ¿comprenden?... Y ser artista es tener un alma superior. Y ésta no vive entre la colectividad egoísta y anémica de los hombres; lejos de perdurar con ellos, en ese ambiente vulgar y malsano, se eleva y canta desde allá, desde esa altura majestuosa, donde las palabras se vuelvan ecos lejanos, y la maledicencia no llega á ella (como al águila no le interesa los movimientos microscópicos de las larvas!...). (1913a, 66)

Su descripción más completa de un poeta se observa en esta intervención: “Ser poeta es poseer un orientación cerebral rara, una objetivación maravillosa y una educación sentimental refinadísima, en la cual la imaginación complementa aquello que las demás energías espirituales no alcanzan á llenar” (66). En ella describe el trabajo en el sujeto-poeta, pero va más allá; retoma el nivel de la calidad de su arte con la pregunta sobre la educación sentimental de un pueblo:

Quién aspira á modelar la manera de sufrir: ó de reír, de meditar ó de materializar la existencia de un pueblo, habrá modelado su tiempo. Y modelar el polígono moral de multiplicidad de lados, donde se concretó el mundo emotivo de millares de almas, es labor de artista. Y dentro del Arte, el poeta es el llamado á ello.

Por eso, el poeta es un bello escultor —de leyenda—, grabando, con el audaz buril de su pluma, el torrente impetuoso de la sentimentalidad compleja de una época. [...]

El poeta, en su esencia, en su finalidad misma, es *uno*; no cabe distinción, pues todos están impulsados hacia el eterno objetivo: El Ideal; y á todos consume igualmente la fiebre de belleza, que es el símbolo característico de estos privilegiados. (66)

Gallegos del Campo, siguiendo el trabajo empezado por la revista *Guayaquil Artístico*, insistía en que se trataba de un trabajo del arte que producía un cambio de sensibilidad social. En *El Telégrafo Literario* el arte moderno era el campo de producción de un nuevo mundo emotivo de la sensibilidad compleja de una época.

La intervención de Gallegos del Campo teje un puente sobre la brecha que separaba el fino trabajo modernista de la demanda de la época de forjar una cultura crítica de la moral colonial, una nueva sensibilidad de hombres libres. El trabajo del artista, para Gallegos del Campo, como ya lo habían visto los de *Guayaquil Artístico*, no era propagandístico. Si para los de *Guayaquil Artístico* se trataba de construir una corriente de pensamiento liberal y de innovación artística, para los de *El Telégrafo Literario* se podía encontrar una clave emancipadora en el mundo emotivo que ofrecía su poética. El modernismo proponía una educación sentimental atenta a la secularización, crítica de la moral autoritaria, compasiva con el dolor de la ausencia y de la época, febril y virtuosa en el trabajo del espíritu.

El Telégrafo Literario presenta en su página de honor el retrato de Gallegos del Campo. Aclara que “Ante la tumba de Medardo Suárez” (1913), que ha enviado el poeta como colaboración, es una composición inédita que fue escrita en mayo del (96), “con motivo de la peregrinación efectuada á Babahoyo, en homenaje á la memoria del patriota Medardo Suárez. V.M.” (Gallegos del Campo 1913, 68-9). Este poeta modernista, republicano y liberal, se refiere a sus dos ámbitos específicos de acción, la patria y el arte:

Yo también vengo a llorar
 en la tumba del guerrero;
 mi canto será altanero,
 porque todo trovador
 debe cantar al Dolor
 en una lira de acero!

Su tarea en el arte fue también un trabajo contra la tiranía y el poder no democrático:

Mis cantos las trovas mías
 Graves y altivas surgieron
 y ardorosas combatieron
 a las fieras tiranías.

Cabe resaltar que el poeta se identificó con una gesta emancipadora en el lenguaje de la república, pero con la estética del modernismo distinta a la del “Canto a Junín”, de Olmedo. Gallegos del Campo no es un poeta romántico; es un poeta modernista que se identifica con la democracia. En este sentido, canta a la patria y a la guerra como gesta contra la tiranía. Por ello, es coherente su evocación de Martí como un poeta republicano. Martí ofrecía en una voz poética modernista la guerra por la nación en Cuba, a finales del siglo XIX, al igual que, desde las páginas de *El Telégrafo Literario*, hacía Gallegos del Campo con Alfaro y Carlos Concha. Gallegos del Campo escribe:

¡Martí! Despierta y escucha
 esta sincera ovación!...
 Ya surgió la redención
 después de la heroica lucha!

La imagen de la “lira de acero” traduce la conciencia de hablar de dos registros combinados: el de la emancipación y sus alegorías del arte; y el de los materiales de la modernidad. El acero evoca al material del que se hacen las ciudades del modernismo; es

un trabajo de altos hornos, perfeccionado en la modernidad. Es la solidez del campo del arte, aunque sigue cantando a la revolución: “Yo, patriota y trovador”. Gallegos del Campo cultivó el modernismo como poeta; él se describe como patriota y recupera los temas del Romanticismo en una tensión-continuidad de claves modernistas y románticas de corte liberal.

De Gallegos del Campo también habló Chávez Franco, en un ensayo por entregas que se publicó en la revista *El Telégrafo Literario* (1913-1914), en el que recordó al círculo de poetas e intelectuales de su tiempo. Entre la guerra de la regeneración y la restauración (1883)⁸² y la fundación del Estado laico, tras el triunfo de la Revolución alfarista (1896-1906), se formó un círculo literario innovador en Guayaquil, que en palabras de Chávez Franco: “piaba una nueva unidad literaria en Guayaquil”. En este círculo se destaca Gallegos del Campo: “Ese iba adelante del grupo por unánime aclamación. Era y es: para mí seguirá siendo mientras hable, mientras piense” (Chávez Franco 1913, 164-5).

Chávez Franco se refiere a las cualidades de Gallegos del Campo, a quien plantea como un nuevo poeta liberal: “Una bandada de aves de renuevo. Delante de todos uno: el más poeta. Rítmico, armonioso, musical no solo en sus versos, sino en su voz. Cuando recitaba conmovía como él quería, suscitaba sus emociones, intuía sus motivos; su voz era una melopea... No gustó de loar a los hombres” (Chávez Franco 1913, 164-5). Y más tarde agrega:

¿No hacían bohemia en Centro-América, la Betlehem de esta redacción, esa pléyade de pichones de águilas que hoy son los triunfadores apóstoles de la Nueva? ¿No la hacían en Colombia, en el Perú, en Venezuela, en Méjico? [...]

La hicimos, pues, á la medida de nuestro chico escenario y pobre de *utilería*, en nuestro ambiente ajeno a esas excentricidades en suelos ricos. (Chávez Franco 1914, 197)

En “De mi tiempo”, Chávez Franco se refiere al carácter continental de la renovación cultural y al giro artístico del que los ecuatorianos formaron parte y en el que Gallegos del Campo se destacó:

⁸² La guerra de la regeneración y la restauración estuvo protagonizada por los distintos partidos políticos que se levantaron en armas contra la dictadura de Veintimilla. Los *restauradores* se identifican con el conservadurismo progresista y el garcianismo, mientras los *regeneradores*, con el liberalismo democrático y el radicalismo.

La alegre *troupe* pasaba bullendo por las calles de Guayaquil. Fue al tugurio, al palco, al escenario, al salón; muchas trastiendas supieron de sus aventuras, metió ruido de copas y tapones en los reservados del Grand Cardinal, el hotel a la moda. *Du Blon Vieux* don Pedro Tallet; peroró en meetings, fundó círculos, dio veladas, publicó libros y periódicos; contrajo deudas, hizo diabluras, llenó los álbumes, exportó sus cantos, armó juergas, invadió el teatro, la tribuna, la prensa; se metió en revoluciones, entró a las cárceles políticas, fue al destierro, luchó contra los tiranos de su tiempo, inició la cruzada que hoy ya triunfa con nuevos elementos; enardeció su cerebro con el absintio y quemó su garganta con el ron; trasnochó, se desperezó, bostezó de cansancio ó tedio ó hartura ó desfallecimiento; se sacudió... y despertó: ¿Qué más ni qué menos pudo hacer un grupo bohemio sin Lulús ni Rosiclères, sin bohardillas ni heladas, sin boulevares, ni braseros, ni panes duros, ni pajaritos ateridos, ni hojas secas, ni árboles pelados, ni brumas, ni sol por raciones, ni gabanes raídos, ni miserias de arrollo? (197)

Con estas imágenes Chávez Franco habla de su escenario político renovador, de la revolución, de su triunfo y del arte; distingue el entorno del modernismo latinoamericano de aquel que se produce desde el invierno europeo. Era también el inicio del auge cacaotero y de la burguesía agroexportadora de la que se diferenciaba. Nos habla de la modernidad artística, como surgida de la revolución y no como sucedía en Europa, desde el mundo burgués; se trataba de una modernidad estética radical:

Y nuestro alegre grupo pasaba por las calles estrujándose, codeándose y riendo ingenuo de sus propias agudezas. Pero otros grupos; había en las esquinas, grupos que también reían á nuestro paso, cuyas carcajadas venían en pos de las nuestras; eran los grupos de los mozos *prácticos*, grupos de insensatos bien vestidos, llenos de comida y frivolidad, ignorantes de su ignorancia ó satisfechos de ella, hombres del mundo, en una palabra, que reían con campechana risotada de palurdos, de bertoldos, y nos señalaban por la espalda diciendo:

—Allí van los *puetas*. ¡Ja, ja!

—¡Esos son *puetas*!

Y los años pasaron. Y ¿verdad compañeros de mi grupo, que á esos de los otros grupos los hemos visto ascender como los globos? Han sido *dirigibles*!

Esos los prosaicos, los prácticos, han sido los de la banca y el *bureau*, los de la administración nacional, los de los tribunales y ministerios, consulados y municipios, congresos, magistraturas, preminencias, curules, títulos y condecoraciones, loas, biografías y... ¡oh sarcasmo! ¡Hasta cátedras! (198)

Aquí habla del ascenso de la sociedad burguesa, “palurdos” en el puerto, y se refiere a Gallegos del Campo como un honrado revolucionario y el mejor poeta de su tiempo.

Comenta Chávez Franco:

Y Emilio Gallegos anda por las mismas calles, solo y pobre; llevando á cuestas y enfermo el fardo de su vida [...] Ya supondremos lo que lleva: Ensueños, dolores, laureles, recuerdos, rebeldías, perfumes de gloria; su hoja de servicios de la vida en que no hay una derrota, una claudicación, ni una línea negra [...]

Lía tu fardo, glorioso peregrino, y sigue con él, que ya vas cerca de la salida. Esquiva las ruedas de los carruajes en que van los que ayer reían. Sabe que te admiran y envidian; sabe que te han de reconocer cuando no seas; así es esto; sigue con tu fardo que será tu carro de Elías.

¿Ríen todavía?

¡Eres poeta! (197-98)

La poesía es un arte contra la tiranía, contra el burgués del cacao, un arte radical. La cita anterior se muestra rica en referencias y representaciones de lo que constituyeron los poetas modernistas y los intelectuales liberales en la ciudad de Guayaquil. Se refiere a personajes presentes en la vida urbana. Gallegos del Campo lleva consigo la experiencia, décadas de trabajo intelectual y periodístico, y una identidad política persistente; no es un eterno joven rebelde; es un personaje de trayectoria y muchos años de lucha intelectual, política y de la subjetividad. La referencia a su consecuente disputa sin claudicaciones es interesante, en particular porque Gallegos del Campo, como ejemplo de un grupo de intelectuales, resiste a las tentaciones del clientelismo del dinero y marca la autonomía del campo intelectual y de las artes, a la vez que manifiesta un atento compromiso a la crítica y a la creación de una cultura transformadora.

2. Evaluación de la lírica latinoamericana: el aporte de Adolfo H. Simmonds

Los literatos e intelectuales de *El Telégrafo Literario* escribieron poesía y crítica en diálogo con los maestros del modernismo latinoamericano.⁸³ Los jóvenes literatos leían, investigaban, citaban, publicaban sus poemas y recomendaban su lectura: “Lea a los maestros de la nueva escuela: Darío, Nervo, Chocano, Lugones, y después de leerlos, si los ha comprendido, haga versos...” (Sacalalengua 1913, 191). En este mismo sentido, en la década de 1910 se constituyó en Guayaquil una comunidad de literatos afines, que se formaron en códigos compartidos dentro de la escuela del arte nuevo.

⁸³ Francisco Guarderas dijo: “Nos llegó tarde el modernismo..., no conocíamos a Darío”, pero esta afirmación habría que revisarla. En *El Telégrafo Literario* sí lo conocían, al igual que sus poemas. Por ejemplo se cita a Tell-Figueroa (poeta uruguayo), que se revela como brillante discípulo de la escuela de Darío. Se habla de *la escuela* de Darío. Se publicó “¿Dónde estás?” junto con otros poemas de Darío.

La revista *El Telégrafo Literario* estuvo interesada en tejer redes en el ámbito continental y apostó por los canjes internacionales; más aún, ofreció una constante reflexión sobre lo que se producía en todos los países latinoamericanos y publicó crítica y voces artísticas en la red del modernismo latinoamericano. Este fue el trabajo de Adolfo H. Simmonds,⁸⁴ un intelectual cercano al liberalismo político ecuatoriano, que participó en el programa de educación laica como profesor del Colegio Vicente Rocafuerte. Publicó ensayos sobre cultura y democracia en periódicos liberales, como *El Guante*, *El Pueblo* y *El Alacrán*; prefirió estos formatos antes que los del periodismo de la prensa comercial de la burguesía guayaquileña. Simmonds trabajó como intelectual en una de las instituciones fundamentales para la transformación cultural, en el marco de la hegemonía del liberalismo, en una fase aún cercana a la idea de revolución: la educación laica y cívica, la prensa consagrada a la noticia política y la pedagogía de una democracia republicana; también colaboró activamente con la revista literaria modernista, dedicada a la formación de un lenguaje y una sensibilidad nueva en las redes del arte moderno latinoamericano.

El modernismo guayaquileño, mediante la empresa intelectual y editorial de autores como Adolfo H. Simmonds, revitaliza y regenera las redes del liberalismo latinoamericano, esta vez en el campo de batalla del arte moderno y el cambio cultural que conjugó con la gran transformación política con la que estaba empeñada su generación, por fuera del predominio oligárquico. Los canjes internacionales confirman el vínculo con un intenso modernismo latinoamericano, dedicando una sección a la joven poesía de América. Esta sección fue redactada e investigada por Simmonds, quien da a conocer poemas y ensayos de los poetas más relevantes del continente.

El Telégrafo Literario contiene un esfuerzo intelectual clave y representa una época específica, cuando aún se podía observar el surgimiento de un modernismo propio latinoamericano, nicaragüense, ecuatoriano y cubano, entre los países de vitales experiencias emancipadoras de finales del siglo XIX e inicios del XX. La revista rindió un homenaje al maestro del modernismo y a la República de Nicaragua, al publicar el poema “Marcha triunfal”. En este punto, cabe bien el tono del poema de Darío (1914,

⁸⁴ Adolfo H. Simmonds (1893-1969): ecuatoriano, estudiante y profesor del Colegio Vicente Rocafuerte. Periodista que colaboró en *El Telégrafo Literario* desde 1913, y también con los periódicos *El Alacrán*, *El Guante*, *El Pueblo*. En 1926 estuvo entre los fundadores del Partido Socialista. Durante la Segunda Guerra Mundial formó parte del grupo de protección a los judíos en el Ecuador.

232), en el cual encontramos alegorías de la república, que dan un giro hacia la entrada de un arte transformador:

¡Ya viene el cortejo!
 ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
 La espada se anuncia con vivo reflejo;
 ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines! [...]

—Las nobles espadas de tiempos gloriosos
 desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros
 las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos,
 hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros.

El modernismo, paradójicamente, surgirá en la matriz del Romanticismo liberal para desplazarlo por nuevas imágenes y claves estéticas. “Marcha triunfal” recordó el canto de emancipación de las guerras de la Independencia y las guerras de caudillos. Como observamos, Simmonds y la revista *El Telégrafo Literario* se han identificado con el Darío cercano a las transformaciones políticas de Nicaragua, tanto como se identificaron con el Darío de *Azul*. Del poema “¿Dónde estás?” transcribimos estos versos: “Estrella ¿te has ido al cielo? Paloma ¿te vas de vuelo? / ¿Dónde estás? Ha tiempo que no te miro: ¿te fuiste como un suspiro y para siempre jamás?...” (1913b).

En la revista se conjugan el arte de la alegoría romántica de la emancipación y las claves estéticas de la sensibilidad modernista: la ausencia del objeto del deseo y la autonomía del lenguaje en su precariedad material, secular por excelencia, en la que trabaja el poeta:

Saluda al sol araña, no seas rencorosa.
 Dá tus gracias a Dios, oh sapo, pues que eres.
 El peludo cangrejo tiene espinas
 de rosa.

Y los moluscos reminiscencias de mujeres
 sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;
 dejad la responsabilidad a las Normas,
 que á su vez le enviarán al Todopoderoso.
 (Toca, grillo á la luz de la luna, y dance el oso).

Rubén Darío: “Filosofía” (1913c, 75).

La revista registra el descubrimiento del modernismo; Darío describe la nueva estética como una larva en la narración corta de misterio “La larva”, firmada por él y

publicada en *El Telégrafo Literario*, en noviembre de 1913: “¿Joven? ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? / Qué me importaba: Yo iba en busca de la soñada revelación, de la aventura anhelada” (Darío 1913d, 75). El sujeto va detrás de algo que desconoce, va insinuante y altivo, le habla con palabras ardientes. No obtiene respuesta. Se atreve a tocarla, pero ella no deja que él vea su rostro... Cuando el poeta logra que ella le devuelva la mirada, se encuentra con un rostro que se ríe con risa ronca que produce ruido; se encuentra con la muerte. “La larva” anuncia el giro del arte nuevo modernista por fuera de la emotividad romántica: el objeto es inasible, solo podemos trabajar con el lenguaje.

La revista continua interesada en dar a conocer a su público a los maestros del modernismo, como sucede con Melitón Ochoa, en el ensayo “Siluetas literarias: Julio Herrera y Reissig”, dedicado a Noboa:

—Nosotros los modernos— vivimos en el mundo de las imágenes, sobre todo, en las que al fijarlas, recuerdan el estremecimiento voluptuoso de dos copas llenas de oro-licor, producido por el choque y la aristocracia de los ojos verdes de un gato que en el claroscuro de la penumbra, semejan dos enervantes “flores del mal”. (Ochoa 1914, 204-5)

En 1914, Ochoa publicó un manifiesto en el que habló de los modernos, como sujetos que saben de la transitoriedad de las imágenes y del shock del sujeto ante la pérdida de la ingenuidad. Además, se refirió al poeta uruguayo Herrera y Reissig: “como todo cerebro extraño al medio no fue comprendido y le apostrofaban con el epíteto de loco... loco sí porque no escribía para todos, sino para los que lograban comprenderle”. Luego de tres años de la muerte del poeta, apareció uno de sus libros inéditos, *Sonetos vascos*, y su último libro de poemas, *Las lunas de oro*. El poemario *Éxtasis de las montañas*, para los críticos de la revista, fue un compendio de “sonetos de insuperable belleza, de un esmalte raro, donde los colores del espectro se refractan para darnos otros tantos” (1914, 204-5). La revista guayaquileña publicó también los poemas “Divagaciones románticas” (1914) y “Los maitines de la noche” (1913).

Por otro lado, la poeta uruguaya Delmira Agustini se destaca con creaciones que hablan de la condición misma del artista. El poeta muere de un pensamiento “rojo como una herida”. En este poema de extraordinaria belleza, Agustini enumera la intensidad de la nueva sensibilidad, una que habita el mundo de la forma y, por tanto, no da flor; y si diera, sería más milagrosa que la divinidad:

Yo muero extrañamente... no me mata la Vida,
me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento rojo como una herida...
¿No habéis sentido nunca ese extraño dolor?

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
Devorando alma y carne, y no alcanza á dar flor!
¿Nunca lleváis dentro una estrella dormida
Que os abrazaba enteros, y no daba un fulgor?

Cumbre de los Martirios! Llevar eternamente
desgarradora y árida la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
milagrosa inviolable! Ah más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!

Delmira Agustini: "Lo inefable" (1913a, 9).

La revista reproduce también "El intruso", de Agustini. Este poema habla de dos condiciones complementarias de la poeta moderna: lo transformador de la herida del arte y lo cambiante y cotidiano de este arte, que se compara con amar en un giro que evoca la mística, pero es más cotidiano y secular; es el cambio que produce la poesía moderna. Habla del perro y de la creación, como símbolos de una poeta moderna y un ser real no religioso. Agustini crea evocaciones eróticas y se aleja de la mística:

Amor la noche estaba trágica y sollozante
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
luego la puerta abierta sobre la sombra helante,
tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
bebieron en mi copa tus labios con hartura,
y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro, y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
y si tú duermes, duermo como un perro á tus plantas;
todo mi cuerpo emana tu olor de Primavera.

Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
y bendigo la noche sollozante y oscura
que floreció en mi vida tu boca tempranera.

Delmira Agustini: "El intruso" (1913b, 36).

El crítico ecuatoriano Falconí Villagómez (Nicol Fasejo) escribió un comentario crítico sobre la poesía y la persona de Delmira Agustini. Intentó imaginar a una mujer de veinticuatro años, que escribía versos con vibraciones nerviosas y frágiles, que componía bajo un estado especial de ánimo, conturbado por la fiebre de la poesía. Para el crítico, Agustini escribe versos musicales: “versos que quisieran decir más de lo que expresan, lo que sienten, y se revuelven con extrañas rebeldías dentro del metro y haciendo nuevos ritmos” (Falconí Villagómez 1913b, 42). Escuchemos de Agustini algunos versos elegidos por Falconí, en su ensayo “Siluetas literarias”:

Yo te daré los sueños de mi vida
en lo más hondo de la noche azul...
mi alma desnuda temblará en tus brazos
sobre tus hombros pesará mi cruz.

Hoy abriré á tu alma un gran misterio;
tu alma es capaz de penetrar en mí
en el silencio hay vértigos de abismo:
Yo vacilaba, me sostengo en ti.
Vamos más lejos de la noche. Vamos
donde ni un eco repercute en mí,
como una flor nocturna, allá en la sombra

Yo abriré dulcemente para ti...

Delmira Agustini recibió el comentario de Falconí Villagómez, crítico de *El Telégrafo Literario*. La poeta uruguaya respondió con una carta de su puño y letra, desde Montevideo, dirigida a este poeta guayaquileño:

Montevideo, 8 de Dbre. de 1913.

Señor
J. A. Falconí Villagómez.

Mi buen amigo armonioso:

Afectuosamente estrecho su mano en gratitud de sus bellas atenciones y en homenaje á su espiritualidad brillante. Va con ésta un ejemplar de mi último libro. Mucho más le hablaría, pero hoy me falta tiempo, y no he querido esperar un día más para escribirle.

Si alguna otra vez me recuerda, escríbame. Cuénteme de sus obras, de su vida. Me encantará estrechar amistad con tan amable talento.

Delmira Agustini

La misiva de la poeta incorpora dos elementos destacables: el primero tiene que ver tanto con la atenta lectura que el poeta y crítico J. A. Falconí hiciera de la obra de Agustini como con la lectura de Agustini de la revista literaria ecuatoriana, a cuyos escritores saluda como pares; el segundo elemento se refiere a la relación existente entre la identificación intelectual-artística y la amistad. Agustini está interesada en el intercambio entre pares que son afines y constituyen, por lo tanto, posibles amistades literarias de largo aliento; las letras son una de las fuentes para explorar tales redes y la naturaleza de estos intercambios. La correspondencia es una fuente crucial para los estudios literarios en los proyectos que vendrán sobre el modernismo latinoamericano y ecuatoriano en ese conjunto.

3. Huellas de recuperación histórica del modernismo

Los de la revista *El Telégrafo Literario* conocían al poeta modernista colombiano J. A. Silva; habían leído su novela *De sobremesa*. En la sección “Más vale el papel”, destinada a recibir trabajos de los poetas jóvenes latinoamericanos, Toribio Sacalalengua dijo: “Nos dice usted de perros que ladran á la luna y de ranas que chirrían. Sin duda no pensó usted que nosotros conocíamos al sublime autor de ‘Sobremesa’ al lanzarnos su joya... vea usted si puede conseguir un lugar entre esa pléyade de... bohemios de escoba” (Sacalalengua 1913, 127).

De la novela *De sobremesa* habló Gabriel García Márquez en un ensayo que llamó “En busca del Silva perdido” (1996) cuando fue invitado por la Casa Silva para conmemorar los 100 años de la muerte del poeta. García Márquez dijo que cuando leyó en su juventud a Silva, se quedó en lo menos relevante de la novela, “en la prosa abigarrada y suntuosa”. Luego, lo volvió a leer y esta vez lo hizo con “el destornillador en la mano” y encontró que era una novela que experimentaba con la técnica narrativa que utiliza el cine; que proponía una estructura de tiempos superpuestos, que hablaba del desgarramiento de sus personajes. Novela de gran erudición, solamente posible de ser escrita por un sujeto literario investigador y de gran cultura literaria, por uno que había leído todo.

García Márquez, en su ensayo sobre J. A. Silva, hizo algunas referencias a la vida personal del poeta modernista. Dijo que fue consecuente con su credo liberal, que hasta la víspera de su muerte estuvo trabajando, que era un hijo piadoso que mantenía a su madre y que pagó hasta el último céntimo de las obligaciones de la quiebra familiar. La

reivindicación de la calidad de su obra y de su ética intenta rebatir ciertos argumentos sobre su apostasía intelectual y la bien estructurada campaña que el conservadurismo colombiano hizo para desacreditarlo y destruir su imagen. Asimismo, García Márquez afirmó que Silva, a la par, seguía trabajando en periódicos y revistas o dibujando y redactando anuncios de publicidad.

Cuando habló de J. A. Silva, el escritor Álvaro Mutis (1996) se refirió a los juicios que fueron parte de una campaña bien estructurada, conservadora, para desacreditar al mejor poeta colombiano:

...frente a una de las figuras al mismo tiempo más entrañables y admiradas de las letras en nuestro idioma y uno de los seres más ignorados y vejados que hayan vivido en nuestra tierra. [Añadió]: La imagen oficial de Silva como un *dandy* ocioso y lleno de melindres y cuya egoísta vanidad había causado la quiebra de su padre [...] Estos eran juicios de quienes quisieron deformar y escarnecer a quien les resultaba un incómodo ejemplo de lo que ellos nunca quisieron ni supieron ser. (1996, 31-4)

La poeta y crítica colombiana María Mercedes Carranza dijo de este gran poeta modernista colombiano, que escribió la obra poética más importante de Colombia hasta hoy; que había iniciado la poesía moderna en el país, la cual bien podía dividirse en antes y después de él. Y que había empezado, junto con algunos contemporáneos suyos de otros países latinoamericanos, la gran revolución de la poesía en lengua española, la revolución modernista. Carranza dice que esta revolución fue una actitud ante la creación literaria, que se caracterizó por una conciencia artística profunda y por una voluntad firme de innovar en los territorios formales del lenguaje. Y todo ello, como expresión y consecuencia de las grandes transformaciones filosóficas, sociales e ideológicas de la época (Carranza 1996, 35-45).

El Telégrafo Literario valoró a J. A. Silva y dio a conocer sus poemas. Los de la revista resaltaron su educación sentimental. El poeta fue considerado como un innovador desde Colombia para el continente. De Silva la revista publicó “Medio-Eval” (1913, 57): “Se alzaron las cadenas sobre el rastrillo, / en el cuerpo de guardia cesó el rutilaje, / y entre la sombra oscura se oculta un paje / nuevo en la servidumbre de aquel castillo”. La imaginación poética de J. A. Silva puede entenderse como una reminiscencia de lo arcaico colonial, al mismo tiempo que introducía una perturbadora energía que resquebrajaba la forma; trabajaba en uno de los aspectos más sutiles de la poética moderna: la destrucción del shock, la fisura, el estrellamiento. Silva era conocido y discutido por los ecuatorianos

como un erudito que sabía de literatura, música y pintura; hablaba fluidamente varios idiomas y por ello leía a los escritores en su lengua original.

Uno de los poetas modernistas más maduros, a pesar de ser uno de los precursores —y, a la vez, más maltratados por la prensa conservadora— fue el poeta colombiano J. A. Silva, acusado de incesto, de vampirismo, de extranjerizante, todos estos atributos relativos a la imagen que los conservadores propusieron sobre el poeta como actor de un crimen contra la moral de los patriarcas y la Iglesia. Como efecto del repudio que causó este poeta radical en el ambiente cultural de Colombia de finales del siglo XIX —marcado por el pacto entre las elites conservadoras y liberales, por la larga vida del concordato— circularon discursos especialmente ofensivos contra el giro modernista. Los modernistas ecuatorianos intervinieron para combatir la desacreditación de su par.

En esta investigación proponemos también la relectura urgente de la obra de los desacreditados; una lectura que desarme y vuelva a armar. Es necesario en forma urgente hacer una relectura de los textos modernistas latinoamericanos y ecuatorianos, acompañada del contexto y todo su archivo; por ello, mostramos nuevos resultados, con hallazgos afines a los que ofrecen para el caso colombiano los mencionados estudios de García Márquez, Mutis y Carranza, quienes desarmaron la lectura malintencionada, liviana, fácil y repetida, que señalaba la vida y obra del poeta J. A. Silva en forma totalmente equivocada.

Nos sumamos al esfuerzo de los autores que han revalorizado la obra de los modernistas, como Ojeda, Handelsman, Robles y Balseca. A pesar de esta labor, el conocimiento del modernismo en las últimas décadas no ha sido suficiente para que sea incluido en las antologías de la literatura ecuatoriana o en los estudios comparados del modernismo latinoamericano. Incluso, observamos que hasta la presente fecha los trabajos comparativos omiten un capítulo dedicado al Ecuador, lo cual no resulta tan sorprendente, dado que en los estudios más influyentes —como el del poeta Iván Carvajal, *A la zaga del animal imposible: Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005)⁸⁵— se observa una explícita exclusión de la corriente modernista ecuatoriana, que mantiene bajo la sombra la escritura crítica y la obra literaria publicada por los maestros de la poesía moderna ecuatoriana.

El argumento de Carvajal para no incluir a los modernistas ecuatorianos es que no se trata de una producción propia; en su concepto, ellos son: “épígonos de Rubén Darío,

⁸⁵ En esta investigación nos referimos, específicamente, a este texto del poeta Iván Carvajal, no a su proceso como crítico, a sus aciertos o rectificaciones. Esto puede ser asunto de otros estudios.

Herrera y Reissig y los simbolistas franceses” (13). Al igual que los detractores del modernismo en su propia época (Valera, Calle), el modernismo se califica de foráneo, adaptado y no se reconoce al sujeto ni su escritura. De manera similar a los hispanistas conservadores (Valera, Crespo Toral, entre otros...), se habla de los modernistas como imitadores de los franceses, evasivos y escapistas. De manera afín a los propagandistas del liberalismo, entre quienes hemos señalado al periodista cuencano Calle, se desconfía del trabajo cultural de los modernistas en la poesía y la crítica.

Carvajal aclara:

Adolescentes que procedían de la aristocracia quiteña, rebeldes, desmedidos en su repudio a la sociedad criolla decimonónica que, en nuestro caso, se extiende al menos hasta finales de la segunda década del siglo XX, por lo que se podría decir que se trata de un grupo de poetas finiseculares, insertos en las tendencias simbolistas y decadentistas de la época; los poetas Arturo Borja (1892-1912), Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927) y Humberto Fierro (1890-1929) descubren el hastío de la vida moderna a través de sus lecturas de los poetas franceses y luego optan o por el suicidio o por el olvido. (Carvajal, 2005, 13)

Nuestro trabajo, a contrapunto con lo anterior, propone mirar la formación de la voz modernista y su incursión como sujeto, con un enunciado cultural y una obra literaria en su propio tiempo de combate por la mayoría de edad de los latinoamericanos y desde un país destacado por la imprenta liberal. Queda mucho trabajo por hacer para sacar a este movimiento de su descrédito, revalorizar su obra para considerarla en los estudios históricos de la literatura nacional y encontrar el aporte específico de los modernistas ecuatorianos en el marco de este movimiento latinoamericano.

El interés central de esta investigación es evaluar en qué ámbitos de la creación y con qué argumentos participaron los modernistas en la polémica cultural en un país atravesado por una transformación integral. El círculo modernista ecuatoriano fue parte de una corriente internacional vibrante, de renovación de la lengua y portadora de una polémica cultural de primer orden. Por ello, contribuimos al esfuerzo por romper la campaña de desacreditación que sufrieron los modernistas latinoamericanos, por parte de sus enemigos políticos en distintos modos y niveles; esta campaña va desde el acoso sufrido por el poeta colombiano José Asunción Silva, por parte del predominante credo conservador en ese país, hasta la capa de sombra que colocaron sobre los modernistas ecuatorianos los críticos de la última década del siglo XX, pese a haber sido los modernistas los principales actores de la amplia esfera pública de este país liberal y haber

contribuido al combate por una cultura crítica. En Ecuador el conservadurismo del siglo XX y la crítica pesimista de la última parte de este siglo coincidieron de manera paradójica para ocultar su luz. La revalorización intelectual y artística, que algunos autores proponemos, coincide y se suma a una corriente que ocupa a los historiadores en torno a la reevaluación del conjunto de la tradición democrática republicana en América Latina.

Por otro lado, de Argentina venía la poesía modernista de Leopoldo Lugones, observado como un poeta refinado. *El Telégrafo Literario* publicó “Crepúsculos del jardín” (1913, 25) e informó sobre el poeta, quien desde 1910 fue vicedirector de *El Diario* y en 1913 y 1914 dirigió la *Revue Sud-Américaine*.

El poeta ecuatoriano Noboa proponía 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, insistía en 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*, *Frivolidades*, *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 y 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. La tarea 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 para percibir su vibración emotiva, reconocer su construcción rítmica, etc.; 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 daba forma a 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 manera 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 el mundo de los textos literarios. El sujeto moderno es un crítico y el poeta es un hombre moderno radical.

México se consideró un referente intelectual; presentó en la revista poemas de Luis G. Urbina y de José del Castillo: “El ensueño del asceta” (1913, 41). También se publicaron poemas de Amado Nervo, considerado un delicado poeta que fue dejando en sus versos las visiones extrañas. El poema “El beso fantasma” (1913, 41), de Nervo, al igual que la poesía de Delmira Agustini, introduce la subversión en la mística y el erotismo barroco. El modernismo seculariza el deseo del sujeto moderno barroco y lo radicaliza; es más cotidiano y, a la vez, más intenso y consciente del imposible. Del soneto de Nervo escuchemos estos versos:

Yo soñé con un beso, con un beso postrero
en la lívida boca del Señor solitario
que desgarró sus carnes sobre tosco madero
en el nicho más hondo del vetusto santuario. [...]

Con un beso que fuera mi *palladium* bendito
para todas las ansias de mis ser, para todas
las caricias bermejas que me ofrece el delito.

El oscurecimiento de la luz natural y el surgimiento de una mirada alternativa, no natural, sino formal, reaparecen una y otra vez en la construcción modernista, ratificada por los canjes literarios, en la revista ecuatoriana de la década de 1910. Para hacer un recuento de las claves compartidas de la poética modernista en la revista literaria, habría que incluir el discurso sobre la forma y su pérdida de la inocencia, la imposibilidad de asir el objeto del deseo, el *estallamiento* del arcaísmo, tan presente en el marco de la subjetividad, el oscurecimiento de la luz natural ante el *terciopelo negro*, en el que se forja la forma de la nueva poética y el asunto del sujeto moderno que evoca la mística;

Delmira Agustini y José del Castillo se desprenden de ella. De G. Urbina, quien hacía rimas llenas de luz y de color, escuchemos este soneto:

Es diáfano el Crepúsculo, parece
de joyante cristal; abre en el cielo
su ágata luminosa y es un velo
en que el azul del lago desfallece.

En ámbares cloróticos decrece
la luz del Sol, y ya en el terciopelo
de la penumbra, como flor de hielo
una pálida estrella se estremece.

Mientras las aves lentamente giran
la sombra avanza que los oros merma
y entre la cual las púrpuras expiran.

Yo dejo que mi espíritu se aduerma
y me pongo a pensar en que me miran
los ojos tristes de esmeraldas enfermas.

Luis G. Urbina: “Crepúsculo” (1913, 41).

En la República de Cuba de 1913, además de la poesía y la prosa latentes de dos poetas como Martí y Del Casal, existía un vigoroso movimiento literario; los jóvenes literatos modernos escribían y estaban actualizados en las últimas novedades literarias, mediante el intercambio de las revistas. Cuba, la mayor de las islas antillanas, contaba con poetas modernos, como Carlos Uhrbach, Guillermo de Montagú, Hernández Miyares, María Borrero, Manuel S. Pichardo. Al pensar en la Cuba modernista, es necesario empezar por Del Casal y Martí, dos poetas e intelectuales que hicieron crítica inteligente y aportaron al movimiento de emancipación intelectual y renovación literaria.

El Fígaro, el popular semanario de Pichardo, anunciaba en su portada que la redacción y administración de dicho periódico se hallaba ahí en la misma librería. La redacción, compuesta por Pichardo, Catalá y otros jóvenes poetas y críticos, se reunía ahí todos los días, de 2 a 5 de la tarde, para hablar de literatura, leerse mutuamente versos y prosas, que aparecerían en *El Fígaro*, y enterarse de las obras que llegaban de Madrid o París. Las discusiones literarias para aquel grupo de jóvenes artistas, que asistía todas las tardes a la tertulia de *La Galería*, constituía algo fundamental:

Escoto, que era un excelente lector, sentía especial agrado en leernos páginas y capítulos enteros de Castelar, de Juan Montalvo, Francisco de Castro y Serrano Pereda, reunidos todos en el cuartico que en el patio de la casa ocupaba Julián del Casal, por concesión

generosa de los propietarios de La Galería. (Federico Villoch, “Las tardes de la Galería Literaria”, citado en Morán 2012, 80-1)

En la gran velada literaria, organizada por *El Fígaro* y *La Habana Elegante*, en el teatro Tacón en 1890, la poeta portorriqueña Lola Rodríguez leyó sus famosos versos: “Cuba y Puerto Rico son / de un pájaro las dos alas / reciben flores o balas / sobre el mismo corazón”. En esta ocasión, los jóvenes literatos cubanos ofrecieron una reunión a Darío en su paso por La Habana rumbo a Europa.

En “Ausencia y presencia de Julián del Casal”, se hace mención al poema “En el campo”⁸⁶ (2001, 223-5): “Tengo el impuro amor de las ciudades, / y a este sol que ilumina las ciudades / prefiero yo del gas las claridades”. La poeta cubana Dulce María Loynaz parafrasea el poema y dice: “El bardo huye del campo y canta al impuro amor de las ciudades. Confiesa que le agrada más la compañía de una regia pecadora que la de una virginal pastora, y se encuentra mejor en grata alcoba que en medio de un gran bosque de caoba...” (Loynaz citada en Morán 2012, 93). Escuchemos a Del Casal: “Fuera del Arte, nada interesa en la vida; que los tiempos modernos son abominables, no solo por sus ideales utilitarios, sino por los millones y millones de lugares comunes que, acerca del amor, de la política de la religión y de otras cosas más, vomitan diariamente en nuestros oídos sus numerosos panegiristas” (Del Casal 2001, 22). Del mismo autor veamos este fragmento escrito en 1890:

“La Discusión”:

Penetré ayer, al mediodía, en el lujoso establecimiento del señor Hierro, situado en la calle Obispo, esquina de Aguacate, atraído por los innumerables objetos que fulguraban en su interior. [...]

Al salir del magnífico establecimiento, mi espíritu se sintió dolorosamente impresionado por el espectáculo de las calles. Me parecía haber descendido desde la altura de antiguo palacio italiano, poblado de maravillas artísticas, hasta el fondo de inmundos subterráneos, interminables y angostos llenos de quejas, gritos, y blasfemias, semejantes a los que se contemplan en las aguas fuertes de Piraneso. Pero luego experimenté una gran satisfacción, porque no ambicionaba ninguno de los objetos que habían deslumbrado momentáneamente mis ojos. *Seguía prefiriendo un buen soneto al diamante de más valía. Y continuó prefiriéndolo aún.* (Del Casal 2001, 321-4; el énfasis es nuestro)⁸⁷

⁸⁶ Este poema es parte del libro *Bustos y Rimas*, publicado en La Habana en 1893.

⁸⁷ Hernani fue uno de los seudónimos de Julián del Casal.

En el centenario de la muerte de J. del Casal, el estudioso del modernismo cubano Francisco Morán fue el investigador y compilador de varios ensayos escritos por investigadores críticos del modernismo, alrededor y en homenaje a Del Casal. El resultado hizo posible la publicación de una serie de ensayos en torno a este poeta, de los cuales observamos este fragmento:

“Julián del Casal y su epitafio”:

Era artista, sentíase con fuerza bastante para crear algo nuevo, algo moderno, poner en buenas estrofas las ideas de su siglo; pero chocaba con su medio ambiente, con la tendencia literaria de que se hallaba saturado.

A pesar de la maledicencia de algunos envidiosos, el nombre de Casal será imperecedero en la lírica criolla, porque además de representar en nuestra literatura un género que nos era extraño, fue lo que en rigor se llama un poeta entero. (César de la Madrid, “Del Casal y su epitafio”, miércoles 25 de octubre de 1893, citado en Morán 2012, 214-5)

De J. del Casal dijo Martí que el poeta aborrecía lo falso y pomposo: “El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble o graciosa. Y ese verso, con aplauso y cariño de los americanos, era el que trabajaba Julián del Casal” (Martí citado en Morán 2012, 27). Del mismo poeta también comentó José Lezama Lima que: “Nuestra crítica —tan absurda y municipal para juzgar el hecho poético— se contentaba con presentarlo como un afrancesado más o cualquiera. Pero ese reparo ofrecido en esa forma era radicalmente innecesario” (José Lezama Lima citado en Morán 2012, 66).

Julián del Casal en el siguiente fragmento dice:

Yo no amo más que los seres desgraciados. Las gentes felices, es decir, las satisfechas de la vida, me enervan, me entristecen, me causan asco moral. Las abomino con todo mi corazón. No comprendo que se pueda vivir tranquilo teniendo siempre tantas desgracias alrededor... (Citado en Morán 2012, 223)

Del poeta modernista cubano, Martí, escuchemos “Mis versos”:

Éstos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo, que nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente que

deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol se rompe en alas.

No zurcí de éste o aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de Academia, sino en mi propia sangre. (Martí 1993, 57)

La obra de Martí contrasta con la actitud de los modernistas clásicos, que apuestan por la delimitación del campo del arte moderno en su proclama del arte por el arte. Siendo Martí un innovador del lenguaje, en un sentido modernista, su propuesta es también producir filosofía crítica, aportar a la generalización de la ilustración de Cuba y ayudar a establecer las condiciones para el uso generalizado de una conciencia crítica.

Martí habla de la modernidad y desde el modernismo en su obra estética, pero se inscribe en la guerra e interpela al pueblo y ayuda a crear un público crítico, mediante su intervención en otros géneros discursivos. Lo hace con artículos de prensa o escritos partidistas como “Nuestra América”, pero también mediante un diálogo político con otros protagonistas de la independencia de Cuba. En síntesis, Martí propone una extensión y radicalización de la cultura modernista en el proceso de emancipación en Cuba. En su jornada pública, Martí se entregó por entero a pensar la independencia y reestructuración de Cuba, llegando a la acción concreta que significó luchar en el frente de batalla. Su biografía muestra las huellas de una firme voluntad política; consecuente con ello, sufre la cárcel, el exilio, el castigo y la muerte. Su jornada pública muestra también la búsqueda del conocer y conocerse, que fue una de sus grandes obsesiones. Fue un cosmopolita y conoció los debates en el campo de la literatura y la filosofía en las metrópolis. Tuvo también conciencia de lo local, pues buscó respuestas para sus preguntas acerca de la realización de un sistema político democrático dentro de la misma realidad americana. En esta agenda, Martí promueve la posibilidad del sujeto de asumir de forma crítica y distanciada los discursos en circulación, así como su capacidad de someter a la crítica las ideologías raciales para asumir el reto de autogobernarse. La participación de Martí en la labor periodística es altamente significativa; gracias a este medio, encontró una forma de comunicarse con cubanos en el exilio y pudo conectar a los diferentes núcleos de emigrantes cubanos, con los cuales preparó el proyecto de independencia de la isla. A la vez, Martí pensó en una Cuba basada en la misma modernidad, que se vivía en las potencias coloniales y de la que se había privado a las colonias. Pensó en Cuba como un Estado nacional, capaz de asumir la ciudadanía de sus miembros; por ello, hizo la propuesta proindependentista de consolidar verdaderas repúblicas y pueblos autónomos.

En “Nuestra América” dice Martí:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella. (Martí 1985)

Martí hace referencia a la estética de la élite criolla, plenamente integrada al mercado mundial en el período del imperialismo y adelanta una crítica a la imposibilidad de la nación en el orden oligárquico. El cosmopolitismo en el círculo restringido de la élite oligárquica los hace consumidores de signos de identidad anglos y franceses. Los describe como consumidores de modernidad, disfrazados de adultos y de modernos cuando son aún infantiles y falsamente modernos: “...la frente de niño. Éramos una máscara”. La composición consiste en una superposición casi cómica de piezas de la vestimenta de distintas civilizaciones occidentales, incorporadas de manera fragmentaria e incoherente. Estas se cuelgan sobre el cuerpo, que es una percha antes que un sujeto, es un ser sin subjetividad adulta. Las civilizaciones burguesas e imperiales de finales del siglo XIX han desarrollado signos de distinción: los calzones de Inglaterra, la moda francesa representada en el chaleco, la integración de la ropa algo pragmática de Norteamérica (el chaquetón) se conjugan de forma ridícula con la montera de España (el sombrero de torero), creando una imagen de disfraz, un ser sin unidad interior y, por lo tanto, sin capacidad de pensamiento y acción propia del sujeto moderno y de la nación moderna, es decir, falsamente moderno en la medida en que carece de unidad subjetiva y voluntad. Martí pasa a un nivel más profundo de crítica del orden oligárquico, al relacionar esta pantomima con la verdadera fractura interior de la nación, que ha dejado por fuera a las castas colonizadas; hace una crítica al colonialismo interno de estas frágiles colectividades, que no pueden llamarse naciones.

De Puerto Rico, *El Telégrafo Literario* manifestó que en la isla cada día aparecen jóvenes poetas y que sus composiciones las publican en diarios y revistas como *El Ateneo*, *Carnaval*, *La Revista*, *Alma Antillana*, pero que luego “desaparecen”. Los de *El Telégrafo Literario* se mostraron preocupados y pensaron que esta situación se daba por dos posibles

razones: la una, que los jóvenes poetas tomaran la poesía como un simple diletantismo; la otra, el *criticismo tropical* que en Puerto Rico, “más que en otras partes, ha sentado sus reales, atacando ciegamente contra todo, aunque sea el más santo y noble de los ideales” (Simmonds 1914, 249). Luego de esto, publicaron poemas de los puertorriqueños:

Con su cuello de púrpura desnudo,
no le protege el pelo ni la malla,
y antes de dar principio a la batalla
rinde el contrato su ritual saludo.

Entra en combate pavoroso y rudo
y aumenta su valor, crece su talla,
siendo su lema en la redonda valla
“con el escudo ó bien sobre el escudo”.

Cada espuela con fijo es una lanza
que se tiñe de vívido granate
cuando á su opuesto gladiador alcanza.
Abanico de pluma el ala bate,
y es la cola tendida, en acechanza
su bandera de honor en el combate.

Guillermo Atilés García: “El Gallo” (1914, 249).

En “El gallo”, el poeta puertorriqueño Atilés García tomó un tema tradicional como el de las peleas de gallos, pero usó para ello el ritmo y el simbolismo modernista. Desplazó, de esta manera, a la estética tradicional para dar paso a una obra de nueva factura.

Los editores de la revista escogieron “Caprichosa”, del poeta puertorriqueño M. Rodríguez Rendueles, y con ello pusieron en circulación un poema que mostraba con sus tropos una lírica que encontró sus afines entre los poetas del país. El poema “Caprichosa” (1914, 249) evoca antiguas mitologías de la nobleza, sus imágenes y valores cortesanos. El poeta hace una evocación neogótica para luego mostrar la imposibilidad de revivir la antigüedad “de un siglo extinto del que nada queda”. En la primera estrofa deja sentado que el mundo mitológico de la nobleza medieval y las antiguas religiones pertenecen al pasado:

La vi en la mascarada bulliciosa
en traje Pompadour, de oro y de seda,
delicada marquesa primorosa
de un siglo extinto del que nada queda.

En la segunda estrofa se interroga sobre la capacidad de conocimiento de aquella nobleza que no atina a entender el cambio, que perdió la noción del cambio, que no tiene conciencia de la modernidad:

Empolvando el cabello; faz de rosa;
vago y noble el mirar, sin que se pueda
saber si sueña o si presiente ansiosa
que el noble trono hacia el abismo rueda.

En la tercera estrofa deja ver el rol de la revolución, que es el fin de la mitología. Hasta la guardia suiza ve caer al viejo régimen y la cabeza de Antonieta por la revolución: “Y pienso que allá vio la Guardia suiza / morir en la escalera; y hechos triza / caer los *Corps* en torno de Antonieta”.

En la cuarta estrofa muestra los cambios en la sensibilidad y en el arte. El poeta anuncia la república democrática, la nueva estética y la política que se aleja de los valores estamentales y cree en la ciudadanía:

Y que acaso bailó el *minuet* postrero,
Escuchando a Simón, el zapatero,
que grita: ¡Ciudadana, a la carreta!....

De la República de Chile *El Telégrafo Literario* resaltó las excelentes y vigorosas relaciones de intercambio cultural que mantenía con Ecuador. La intención fue que el público lector de la revista conociera lo que se estaba escribiendo en Chile: difundir a sus poetas y críticos; así, el círculo de lectores de la revista podría conocerlos.

El poeta chileno Francisco Contreras contribuye a la revista con el poema “Las crisantemas” (1913), en el cual propone evocar tres imágenes que remiten a la identidad estética del modernismo; la primera estrofa habla del fin de la naturaleza, cuya distancia simbólica llama la atención y representa una teoría del lenguaje que diferencia el modernismo del Romanticismo:

Flores raras, son emblemas
del arte de nuevos ecos
amante de orgías y flecos
y de rarezas supremas.

En desmesuradas yemas
sobre los tallos entecos
los parterres ya secos,
se esponjan los crisantemos.

Los crisantemos esponjados y las monstruosas estrellas son el paisaje plástico del arte nuevo. La revista *El Telégrafo Literario* del año de 1913 contiene una gama de poemas que hablan de la transitoriedad y la distancia con la tradición. A diferencia del romántico, el poeta modernista no se emancipa del atavismo mediante un encuentro con su lenguaje natural; no existen categorías de saber y de verdad ajustadas al mundo. El poeta modernista solo tiene el lenguaje; no tiene acceso a la esencia, a la “verdad” del mundo de los objetos o la naturaleza; genera otro universo construido por el lenguaje, que es la misma poesía de las artes de la estética modernista.

El poema “El barco viejo”, de Manuel Magallanes Moure se refiere a un barco de los que iba a la guerra en Europa, que se volvió inválido y sucio, y cayó en la decadencia: “Ahora está inválido y hecho un sucio pontón” (1913, 169).

El poema del chileno Víctor Domingo Silva, “Cyrano”, evoca lo nostálgico de la imagen de la Francia cortesana y luego marca la distancia: “¿Pero quieres que te hable? No me gustas Cyrano”. El poeta se refiere al repudio de los modernos ante la costumbre cortesana y del antiguo régimen: “Cuando ebrio de aventuras haces vibrar la mano, / Que en las riñas bizarras florete y daga empuña”. Solo gusta de esa cultura francesa, una aproximación a la subjetividad que evoca el simbolismo de *Las flores del mal*: “Me gustas cuando á solas, en la noche callada, / buscas entre las flores la boca de tu amada” (1913, 169).

El Telégrafo Literario, en diciembre de 1913 transcribió el ensayo “Chile y el modernismo”, escrito por el crítico Armando Donoso, originalmente publicado en *El Diario Ilustrado*, de Santiago de Chile; de este ensayo, transcribimos un fragmento:

En nuestra América latina nunca le agradeceremos lo bastante cuanto ha hecho en bien de la propia lírica al grande, fuerte y admirable maestro de “Cantos de Vida y Esperanza”. Él ha descubierto un mundo nuevo á la poesía; él riñó las más ásperas batallas contra un seudo clasismo ñoño, que propagaba la buena herencia de los Espronceda y de los Bécquer, en débiles y exangües retoños...

Hoy se es modernista, como antes se era clásico, parnasiano o simbolista. Es cuestión del tiempo en que vivimos. Pero esto no quiere decir que debamos aceptar todas las bazarías y todas las locuras de los poetas actuales. Nada de eso; 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 y sangre viva, y en ningún caso sepulcros blanqueados; la revolución contra la tiranía de la gramática y de 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 á la cual Verlaine pedía retorcerle el cuello; el culto de los grandes problemas de la vida; y, finalmente, el culto divino y armonioso que reclamaba el maestro de “Seguesse”: *De la musique avant toute chose...* (Donoso 1913, 142-3)

En este estudio, el autor resalta la distancia entre el modernismo y el clasicismo. Hacer estallar el manual clásico no es suficiente; había que guardar una nueva emotividad, la inteligencia crítica frente “a los grandes problemas de la vida” y la armonía, la música, la musicalidad nueva.

De Bolivia se mostraron algunos de los modernistas sobresalientes, como Eduardo Diez de Medina, con “Acuarela”; Emilio Finot, con “El leproso” y Ricardo Jaimes Freyre, con el poema: “*Je meurs ou je m'attache*” (1913, 185).

El maestro boliviano del modernismo Jaimes Freyre y Darío fueron directores de la *Revista de América*,⁸⁸ publicación de letras y artes. Los poetas estuvieron radicados en Buenos Aires desde finales del siglo XIX. En la *Revista de América*, en 1894 se publicó una reflexión sobre el papel de los críticos literarios. *El Telégrafo Literario*, en diciembre de 1913, reprodujo este ensayo y puso en circulación una tesis que sostenía que el papel de la crítica había cambiado sustancialmente frente al fenómeno del modernismo. En una primera época, los críticos desdeñaban el modernismo en defensa del gusto y de la tradición; eran más cercanos al mandato moral. De un artículo dependía el éxito de una novela: el crítico abría o cerraba las puertas, rehacía el éxito y la gloria. Los más independientes, los más audaces temían a estos pontífices ceñudos, defensores del gusto y de la tradición (*El Telégrafo Literario* 1913h, 189-90).

Sin embargo, los jóvenes maestros del arte nuevo percibían, dice el ensayo, el rol crucial de la crítica para el arte: “No los desdeñó Flaubert, y Baudelaire los confundió orgullosamente con los ciegos burgueses. No hace muchos años un folletín de la *Vida Literaria*, de France, fundaba reputaciones intelectuales” (*El Telégrafo Literario* 1913h, 189-90). El ensayo se refiere a Anatole France como un crítico que refunda esa labor. France era particularmente interesante. Habiendo sido cercano a la Revolución francesa, su familia y él mismo —un demócrata que se acercó al socialismo después de la Primera Guerra Mundial— fue, a la vez y de manera diferenciada, un crítico propagandista político, un profesional de los estudios de arte que publicaba el reconocido folletín de la vida literaria. El ensayo sostenía que ese importante debate se había desplazado por el surgimiento de unos mercaderes de las novedades literarias que ya no evaluaban el trabajo y solo lo celebraban con adjetivos. Estos ciclos hablan del peso del conservadurismo en

⁸⁸ *La Revista de América*, revista quincenal de letras y artes (Buenos Aires, año I, núm. 1, 19 de agosto de 1894) tuvo como directores a Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre.

la moderna crítica, así como del ascenso de esa forma de arte, al punto de ser objeto del deseo del mercado de fetiches:

Hoy el mercantilismo invasor destierra a los críticos. Todo se cotiza, elogios oportunos y silencios propicios, y los libros se anuncian, como las pastillas...

Aquí, en esta *Revista* presentamos sincera y elogiosamente á escritores consagrados ó jóvenes de talento evidente que nos honran con su colaboración espontánea. (*El Telégrafo Literario* 1913h, 189-90)

La evaluación que el ensayo hacía de la mercantilización de la literatura era valiosa información para los promotores de la revista literaria ecuatoriana, que se interrogaban si podían pasar de ser un círculo a ser una cultura de época y despertar el interés en su revista.

Las noticias literarias desde la República de Costa Rica trajeron algunos nombres de poetas jóvenes, dedicados a experimentar con el arte nuevo; entre ellos, estaban J. B. Jaramillo Meza, José María Zeldón, autor de *Musa nueva*, “que canta con versos socialistas las luchas dolorosas del alma de los pobres, clamando por el día hermoso de la redención proletaria”; Daniel Ureña, Esquivel de la Guardia, Magdalena de la Peña-Badín y los poetas de *El Ateneo* de San José de Costa Rica (Simmonds, 1913, 201).

El poema “El campanario” (1913, 121), del dominicano Oswaldo Dazil, alude al tema de las ruinas de la tradición; habla de la antigua grandeza de Santo Domingo, de lo señorial como un ropaje que se pierde. En contacto con las revoluciones atlánticas, el poeta dominicano sugiere que se produjo una batalla librada con instrumentos básicos: hachas para desmontar el templo; no fue solo el tiempo el que produjo el derrumbe, fue también la guerra: “Y á cada hachazo, un gesto rencoroso / Mostraba el campanario misterioso, / Y en sus ruinas dos sombras se abrazaron...”

Así como la revista guayaquileña retomaba poemas que abordaban los mundos de la tradición y el surgimiento de un arte crítico y una nueva humanidad, era también clara su posición antimperialista. Como hemos subrayado, el caso de Panamá es fundamental para que la revista se ocupe de esa relación entre la revolución formal del modernismo literario y la política, la revolución que dio lugar a las repúblicas soberanas y a las democracias en América Latina:

Panamá, desmembrada por la garra de la “Bestia Rubín”, del viejo lírico solar de Arboleda é Isaac, perdió al romper la sagrada tradición de la patria grande, el espíritu idealista y artístico que flotaba en su ambiente y animación de sus hijos.

Las energías de este pueblo, consagrados á una labor mecánica, desde el día en que Lesseps y Eiffel levantaron sus tiendas sobre el suelo isleño, se agotaron casi completamente al descansar sobre él, la férrea bota de *Uncle Sam*.

Solo un puñado de almas refinadas, que no pudieron resistir á la materialización cruel que iba dedicando á tornillos y cremalleras, los brotes todos de la inteligencia; y que hacían evocar en sus mentalizados hijos, los hipnóticos fulgores del *dollar* en el plateado disco de la luna, guardaron su yo de las bárbaras influencias y continuaron alimentado sus espíritus con el pan sagrado de las letras. (Simmonds 1913b, 153)

Para el poeta Carrasquilla-Mallarino, Panamá había sido al mismo tiempo tierra de democracia y de literatura emancipada, pero al imponer Estados Unidos de América sus intereses y romper el vínculo con la patria grande (Colombia), la asociación entre el espíritu artístico y el idealismo patriótico queda claramente establecida. Si la energía moderna de la era de la industria había activado al pueblo, el imperialismo norteamericano había interrumpido la labor industrial, la soberanía y las artes:

Vas cantando la vida con los alejandrinos
de tus pupilas hondas de princesa germana,
y en tus labios sabios para todos los trinos
que alivian el sendero de la tristeza humana.

De la República Peruana, *El Telégrafo Literario* publicó “Blasón” de José Santos Chocano; “Fue en un jardín”, de Felipe Sassone; del poeta José Gálvez, llamado por sus contemporáneos el poeta de la juventud, se publicó “Tarde florida” (1913, 105).

3.1. Noticias del movimiento intelectual del mundo

Existe un significativo debate sobre el lugar de la cultura propia, la mística oriental, la cultura judía de los Andes y el Caribe en la producción literaria latinoamericana. Así, en el mismo año de 1913 se realizaron publicaciones del poeta Rabindranath Tagore y de Chocano. Mientras Tagore parecía sorprender con su misticismo, su orientalismo integrado a la cultura moderna, Chocano fue objeto de la crítica de Mariátegui por sus pretensiones de ser el cantor de la “América autóctona”. Al igual que los modernistas, Mariátegui era escéptico del arielismo y del exotismo. Él reclamaba una modernidad propia y radical.

Mariátegui dijo que Chocano se proclamaba a sí mismo como “el cantor de la América autóctona y salvaje”, que hacía poesía grandilocuente y que los críticos simplistas lo presentan como un poeta exuberante; por lo tanto, autóctono. Sobre el tema de la exuberancia en la literatura hispanoamericana, citó a Henríquez Ureña, quien se preguntó: “¿No se atribuirá a influencia del trópico la que es influencia de Víctor Hugo, o de Byron o de Quintanilla?”. El crítico sostiene que la teoría de la exuberancia espontánea en la literatura americana es una teoría falsa (Mariátegui 2009, 226-7). Escuchemos a Chocano:

Soy el cantor de América, autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado tropical...

Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.
La sangre es española é incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero ó un indio Emperador!

Santos Chocano: “Blasón” (1913, 105).

Desde Ecuador el poeta Fierro también hizo una crítica a la forma de escribir de Chocano. A la pregunta de qué le parecía el criollismo, dijo: “Me parece una tendencia para poetas mediocres. Es el anhelo de circunscribir la belleza a una localidad cuando la aspiración del artista debe residir en el afán de trabajar obras universales” (Fierro 1919).

El Telégrafo Literario siguió manteniendo hasta sus últimas páginas el afán de tener bien informado al círculo de lectores. De *La Razón*, de Montevideo; de *El Universal*, de Caracas y de *La Revue*, de París, trajeron noticias que informaban sobre las novedades literarias. El Premio Nobel de literatura fue concedido en 1913 al poeta, político y filósofo Rabindranath Tagore, quien había nacido dentro en una familia erudita y principal de Bengala (uno de sus miembros fue cónsul del Ecuador en Calcuta, según la revista). Tagore, autor de poesía, teatro, filosofía y novela, estudió en Londres y viajó por Gran Bretaña; de esa experiencia escribió *Cartas de un viajero* en 1881 y la novela histórica

La reina recién casada, en 1883. Tagore se pronunció por la independencia de su país; autor de *El movimiento nacional* (1904), ensayo político en el que resalta su posición y su lucha por la independencia de la India (*El Telégrafo Literario* 1914, 251). En Tagore la fusión ha sido perfecta; la cultura moderna se hace parte de su misticismo:

Sus estrofas parece que vinieran á fecundar provincias del cerebro humano esterilizadas por la tensión constante á que nos tiene acostumbrados las luchas de la sociedad moderna. Tagore ha sorprendido el sentido del misterio en las cosas cotidianas á pesar del ruido que forman a su rededor las conquistas de la ciencia, las mutilaciones de la industria, las luchas de los intereses, y el feo espectáculo de las ambiciones mezquinas. (1914, 251)

Entre las reflexiones de la revista se encuentran las de los redactores, con el fenómeno de Tagore, quien hablaba en sus ensayos políticos sobre el “movimiento nacional por la independencia de India”, sobre la ruptura con el colonizador y, al mismo tiempo, escribía poesía, alimentado de la modernidad, con una especial sensibilidad que Tagore asocia, para sorpresa de los liberales latinoamericanos, con la vida cultural y el misticismo de lo cotidiano, separándose de la época moderna. La revista publicó “Ofrendas de canto” (1914, 252): “¡Señor de las cadencias! / mi orgullo de poeta curado mira: / á tus pies he postrado / la vana vida”. En este poema Tagore muestra una noción del lenguaje que contrasta con la de los modernistas. El poeta busca la forma para encontrarse con un espíritu que es aliento y lo habita. Hay en él un retorno místico a la relación entre el lenguaje y el objeto del deseo.

4. Revista *Renacimiento*, Guayaquil 1916: encuentro entre Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro y Julio César Endara

La revista literaria *Renacimiento*, de Guayaquil, que presentó el primer número en 1916, tuvo en su dirección a José Antonio Falconí Villagómez, José María Egas y Wenceslao Pareja; y en la redacción, al poeta M. Á. Silva. En la primera página se señala como objetivo central: “crear un medio disciplinario en materia de estética” (1916). 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, así como promover la crítica nacional literaria acerca de esta producción. A lo largo de sus páginas, efectivamente, contó con la colaboración de distinguidos escritores hispanoamericanos. *Renacimiento* tenía corresponsales literarios en las principales capitales de Europa y

América. Las representaciones literarias en el exterior se hallaban a cargo de distinguidos colaboradores de la revista:

En Europa:	
París:	Miguel Ángel Corral
Madrid:	César E. Arroyo
En América:	
Buenos Aires:	Jaime M. Olambrada
Lima:	Abraham Valdelomar
Bogotá :	J. Bayona Posada
Panamá:	Ricardo Miró
Caracas:	G. Picón Febres
La Habana:	Víctor Hugo Escala
San José:	Rogelio Sotela

Renacimiento, una publicación de “arte nuevo”, fue un espacio de cuarenta páginas en las cuales se ponían 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 lugar de socialización moderna: un foro para la opinión, un espacio disciplinario y un círculo para la “amistad literaria”.

En su primer número quedó establecido el propósito de hacer obra cultural: agrupar las vocaciones artísticas y crear un medio disciplinario en materia de estética. También se iluminó la palabra arte, distinguiéndola con una “A” mayúscula. Ante esto, surge la pregunta de qué es el Arte. Concordamos con Balseca, quien opina que: “El arte con mayúscula —sin calificativos— surge como el norte absoluto al que responderán sus brújulas estéticas” (2019, 100). En la primera página se puede leer:

Un sincero anhelo de labor intelectual, de franco espiritualismo, nos impele a hacer la publicación de esta Revista —que surge hoy en un arranque de fervoroso estímulo— destinada a hacer obra de cultura literaria en nuestro reducido campo intelectual, donde la simiente precursora ha sido arrojada ya por mano de nuestros cerebrales, en espera de que ella germine en eclosión brillante y nos brinde la promesa generosa de sus frutos...

Un desinteresado empeño de hacer obra cultural; más que nada, la necesidad de crear un medio disciplinario en materia de estética, que agrupe todas las vocaciones artísticas y recoja los valores literarios todos, nos obliga a crear esta Revista, que si bien la informará un carácter de modernidad, no quiere decir con esto que sea “la tribuna de los escogidos”, sino que donde quiera que asome el chispazo de luz, el destello de arte, el esbozo creador, la vocación sincera sabrá recogerlos dentro de sus páginas, y hacer el franco elogio de ellos.

Somos de 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.

Dicho lo anterior, y armada de las más nobles armas, entra “RENACIMIENTO” en la palestra literaria. Todos los que se crean con talento pueden tomar parte en el torneo artístico. La cruzada está empeñada. Quédales, pues, desde hoy, abiertas las páginas de nuestra Revista. (LL. DD. 1916, 1)

El ánimo de este proyecto era dar la batalla por la estética. Con estas palabras, la revista literaria *Renacimiento* promovió la formación de una esfera pública emancipada. Proclamar la autonomía del arte, en un entorno de poco mercado interno y burguesía periférica, iba más allá de crear una mercancía especializada, un campo dentro del gran mercado: era proclamar la autonomía política de la estética, era confrontar las nociones conservadoras del buen gusto y también las de la oligarquía en auge en el puerto; era reclamar un lugar en la modernidad. Es así como sus mejores poetas e impulsores, como M. Á. Silva, y los contribuyentes —como Fierro— emprendieron una campaña contra el hispanismo, al mismo tiempo que marcaban una distancia crítica frente al falso cosmopolitismo, que se revelaba en el consumo desmedido de productos del mundo.

El hispanismo concebía el arte modernista como una influencia extranjera, principalmente francesa, y definía como auténtica la cultura hispánica cercana a los valores católicos y a las instituciones tradicionales, como la familia, las costumbres y la estética, cultivada como la tradición española en América. Juan Valera era, desde España, uno de sus mayores defensores, pero también en el continente americano se podía observar la corriente hispanista presente en los intelectuales del catolicismo social, como el arzobispo de Quito, Federico González Suárez, y luego, en el siglo XX, la obra de autores como Jacinto Jijón y Caamaño y Julio Tobar Donoso.⁸⁹

La revista dotaba de un nuevo sentido a la identidad liberal de esta ciudad y colocaba a los poetas modernistas ecuatorianos en una red continental, que se imponía mundialmente como promotora del uso público de la razón, matriz de una poética que experimentaba

⁸⁹ Se puede consultar el trabajo integral sobre hispanismo en Guillermo Bustos, *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

nociones emancipadoras del lenguaje, símbolos y tonalidades de la sentimentalidad moderna.

La iniciativa editorial de M. Á. Silva, entre otros poetas modernistas, logró dos objetivos importantes para la historia de la cultura moderna producida en América Latina: primero, renovó el espíritu de emancipación, aunque desplazándolo hacia una nueva relación entre estética y política, en la cual se construía la visión de la emancipación de la lengua; segundo, contribuyó al surgimiento de la poesía moderna como lugar de ruptura y creación. El modernismo fue el referente de nuevas identidades que redimensionaban el discurso liberal, desplazándose de la retórica ilustrada que ligó por varias décadas la emancipación a la épica militar, pero sin caer en la ligereza de una civilización de consumidores de “lacas de Kioto”.

Los modernistas hacían la revolución en el arte, emancipando el lenguaje del atavismo de manera paralela, afín y, a la vez, diferente a lo que había hecho la revolución del republicanismo democrático, al forjar la soberanía en América Latina en contra del imperialismo e, incluso, de los movimientos conservadores del interior. *Renacimiento* contribuía en su propio campo a este espíritu de época. Las revistas cultivaban el conocimiento, pero no tenían fines estrictamente técnicos; se especializaban en literatura, pero el poeta simbolizaba el sujeto atento a las contradicciones y sensible al “siglo que mata riendo”, como decía Silva:

Verdad que un hombre de la edad heroica y ruda, lector de églogas primitivas hechas con el color propio de la naturaleza, con el tono del cuadro verdadero no amaría estos paisajes de recortados árboles de viñeta, hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped. Pero nosotros, nerviosos e inquietos organismos de una edad de artificio, los amantes neuróticos de los ballet orientales, suntuosos deslumbrantes de voluptuosidad; nosotros hijos del siglo que mata riendo, vamos gustosos a ver pasar rápidamente como nuestras vidas atormentadas, los paisajes hechos en la Cinematografía. (Silva citado en Calderón Chico 1999)

Silva hablaba, en este sentido, más allá de un experimento del autor con el lenguaje, de una experiencia estética que interpretaba mejor la sensibilidad del sujeto moderno. Hablaba de la relación entre los paisajes artificiales del cine y la poesía modernista que él mismo cultivaba; del surgimiento de una sensibilidad moderna, consciente del carácter del siglo XX. Silva describe un nuevo gusto urbano (Coronel 2005), una nueva forma de subjetividad, un escenario compuesto de forma claramente artificial, que daba como resultado un universo emotivo para el público de la urbe

guayaquileña: “...nosotros nerviosos e inquietos organismos de la edad de artificio”, decía Silva, identificándose con una época que había roto con la sensibilidad apegada al ideal de canto a la naturaleza.

La experiencia perturbadora del laicismo había seguido a la de las guerras civiles de casi dos décadas vividas en el Ecuador, donde las revoluciones se extendieron hasta el siglo XX. Todas estas experiencias marcaron una ruptura cultural: los modernistas contribuyeron a acelerar la ruptura y propusieron nuevos símbolos y claves de composición estética; alimentaron la formación de nuevos principios de sensibilidad, de una “educación sentimental” que se disputaba el sentido de la modernidad. Los poetas y los críticos se distanciaban de la razón positivista y del afán de lucro de la cultura burguesa. Se oponían a la reacción conservadora que quería subsanar el quiebre cultural que supuso la Revolución liberal, instalando un nuevo fundamentalismo civilizatorio: el del catolicismo moderno.

Como en la Cuba de Martí y en la Nicaragua de Darío, el Guayaquil de Silva era una sede de cambio político donde el surgimiento de una estética rupturista como el modernismo no era resultado del mercado; la división del trabajo social, afín a otras latitudes, la dictaba el espíritu de la época de ruptura, el laicismo, el antiimperialismo; el cambio político era productivo en todos los campos.

La revista literaria fue además efectiva en lograr, mediante canjes y publicación de lecturas críticas de autores foráneos y propios, constituirse en el módulo de una red de intercambios intelectuales, conectando el puerto de Guayaquil con otros módulos de pensamiento modernista en el país, el continente y el mundo. Era una red de pensamiento que usaba la tecnología del sistema mundial en el marco de la formación de un espacio público cosmopolita.

La iniciativa editorial se alimentaba de experimentos de sociabilidad, en los que se practicaba el pensamiento crítico entre los contertulios y el intercambio epistolar entre las redes de lectores y los críticos culturales en el ámbito mundial.

Silva tuvo a su cargo construir el perfil de los poetas modernos para la prensa internacional, con la que tenía canje *Renacimiento*, y para la formación de públicos en el país. Así redactó ensayos de interpretación sobre la obra poética de Fierro y Borja. En ellos ofreció una lectura reveladora del valor de su contribución, que daba luz sobre su concepto del arte moderno y sobre su visión del carácter del modernismo latinoamericano en ese campo. Respecto del poeta Fierro, a quien consideraba un maestro entre sus contemporáneos, Silva observó el valor del uso del horror y de la sensibilidad neurótica que definían la mirada del poeta, quien —en “Fantasía desobligante”, poema publicado en

Renacimiento— resquebrajaba todo vínculo moral y afectivo con el patrimonio colonial de la ciudad de Quito. La formación de imágenes y sentimientos en la poesía de Fierro mostraba el nacimiento del poeta moderno en la experiencia de desprenderse del ropaje hispánico y desobligarse del hispanismo.

En el ensayo “Un poeta selecto: Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro” (1916b) habla Silva de un espíritu neurótico cercano al de Baudelaire y Poe, un espíritu que habitaba una casa colonial en un paisaje de la arcaica ciudad de Quito. Al mirar con terror su entorno, terror que separa y desnaturaliza, pero que también reconecta el conflicto sensible con el entorno impuesto, Silva resalta que Fierro resquebrajaba la unidad de la imagen colonial y la falsa sensación de su presencia inamovible:

Humberto Fierro es un “raro”, un ser 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 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 [...]

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 al fatídico de Edgar Poe, que le decía: “¡*Never more!*”.... El poeta no pudo más, y de 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... (Silva, 1916, 11)

El retrato del poeta es una creación estética; al mismo tiempo, desde los recursos simbolistas recurre a la relación del poeta con su entorno, que logra hacer estallar. Los recursos destructivos de la neurosis y el terror le permiten nacer como poeta y disolver la imposición esencialista de la tradición. El poema al que Silva hace referencia dice:

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
se oía el agorero
chillido 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...

Humberto Fierro: "Fantasía desobligante" (1916b).

En este poema se expresa la neurosis del hombre moderno; el poeta siente con terror en su intimidad el paso del tiempo y del *never more*. Así, 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, que refleja la materia, así como los edificios voluminosos y pesados recuerdan el peso de la materia. Todo este conjunto lleva a la abstracción por la intervención de la imagen del reloj moderno. Este poema produce esa abstracción para luego quebrarla y hacer resurgir el espíritu, aquello de origen material que es un hálito primigenio: una nueva sensibilidad.

El poeta moderno habla desde un lugar distinto, un espacio profesional, pero un lugar de sujeto moderno atravesado sobre todo por otra sensibilidad. Así, Fierro es “el ideal del artista moderno”, nos dice M. Á. Silva, por su actitud de apartamiento, porque este poeta marca una distancia con aquellos que fabrican prestigios cotidianamente, pero en especial por su obra, su admirable poesía “una joya inestimable de Arte Nuevo” (Silva 1916, 143).

M. Á. 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 una 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 dannunziano, alejado del estrecho círculo del medio ambiente, de la ruina política literaria, tal como el magnífico Julio Herrera y Reissig en su Torre, Humberto Fierro es el ideal del artista” (142). M. Á. Silva lo llama “raro”, pero desconfía del manejo de ese adjetivo-concepto por la apropiación que han hecho unos cuantos “serviles, imitadores y copistas”. Silva lo distingue 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... (146).

Fierro había hecho explotar tanto la imagen arcaica y el peso de lo material como el reloj burgués. Silva resalta el hecho de que Fierro no había sumado a su identidad como poeta el gusto de un *dandy* o excéntrico; su identidad se definía como un retraimiento de lo mundano. Así mismo, lo compara con el poeta peruano José María Eguren.⁹⁰

Después de su interpretación de la obra y sensibilidad de Fierro, el segundo empeño que hace Silva es difundir su poesía en círculos literarios internacionales; 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 por su amigo:

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. (Silva 143)

Esta reveladora lectura de la obra de Fierro es el resultado del esfuerzo extraordinario de M. Á. Silva y de los fundadores de esta revista en un país en el que, como reclama Julio César Endara: “los esfuerzos intelectuales y en especial los literarios cuando tienen positivo mérito pasan inadvertidos”, debido a una “ausencia casi completa de la crítica” (Endara 1916, 13-7). El poeta Silva lee con atención a Fierro y difunde su obra. El amigo reconoció el valor de la obra del poeta Fierro, e incluso se refirió a lo injusto que resultaba que recibiera poca publicidad previa y que él mismo no hubiera conocido antes a tan maduro poeta.

Renacimiento, que se propone ser una plataforma para el arte moderno, ve como inseparable el trabajo de consolidar el género con la crítica de arte. La tarea de difundir la obra estética es imposible sin un esfuerzo simultáneo de construir un discurso crítico. La revista se propone ocupar el espacio que deja la carencia de una voz que “constantemente da el grito de alerta a las almas que anhelan comprender la profundidad estética encerrada en una obra de arte [...] La inteligencia que nos diga: esto es nuevo, este es el alimento para vuestras almas; esta, la finalidad aparente a las actuales circunstancias” (Endara 1916, 13-7).

⁹⁰ José María Eguren (1874-1942), peruano. *Simbólicas* es el primer libro de este poeta, publicado en 1911. Conocemos que muchos de sus poemas fueron publicados junto a los de Fierro, en las mismas revistas ecuatorianas del período modernista.

Endara asigna a la crítica la tarea de revelar el trabajo sobre el lenguaje y la innovación o experimentación creativa, es decir, observar el discurso de la forma en la obra de arte. También es trabajo de la crítica de arte nutrir la subjetividad moderna; “alimento de vuestra alma” es el término que utiliza. Finalmente, es obra de coyuntura, es pertinente al presente, tiene un fin orientado a las “actuales circunstancias”.

Estos objetivos de la crítica, señalados por Endara, nos remiten a un hecho poco comprendido por los estudiosos más convencionales del modernismo literario, particularmente por aquellos que marcan una división tajante entre el discurso de la forma en el modernismo y el trabajo políticamente contextualizado de las vanguardias. En *Renacimiento*, que se posiciona entre sus pares en el modernismo latinoamericano, se conjugan la noción de poesía moderna, la de la crítica y la de la modernidad como concepto de época, así como la idea del presente. En una retórica que remite a la sensibilidad histórica de la época, asociada al concepto de modernidad, Endara nos habla del arte en el conjunto histórico: he ahí la necesidad de la crítica desde el presente y desde el testimonio de la innovación. La obra de arte aislada de ello y carente de crítica no existe. “Y en verdad que los fulgores, por más luminosos que sean, de las inteligencias señaladas, resultan estériles, ya que carecen de eslabones y no están jaloneados con precisión” (Silva 1916b).

Los eslabones del arte, entre ellos el papel de la crítica, ponen en relación el discurso de la forma con la formación de subjetividades modernas, críticas también, y con el presente en proceso de transformación: ¿no es esta una prédica histórica en el seno mismo del modernismo? Precisamente, este es uno de los aspectos destacados de la crítica de arte como discurso crítico de la modernidad en Walter Benjamin.⁹¹ La revista *Renacimiento* es una de esas empresas que nos permiten pensar en el arte como tradición crítica en la modernidad.

Endara diferencia las formas tradicionales de aproximarse a las obras de arte de aquellas que promulgan el arte y la crítica moderna. Las tradicionales, incluso las del positivismo liberal, suponen que hay algo bello y bueno, esencial, un modelo que ha de encontrarse bien emulado o mal copiado en las obras de arte, por lo cual juzgan su valor. Al contrario, la crítica de arte moderno plantea que no hay verdad suprema, que ese es

⁹¹ Para Walter Benjamin, el arte moderno es, más que un estilo, un campo que mantuvo viva la crítica contra todos los intentos de la sociedad industrial de hacer de la idea del progreso un orden natural. En su concepción, el discurso crítico fue cultivado por el arte moderno aun cuando otros discursos modernos plegaran al esencialismo (Susan Buck-Morss 2005).

solo atributo de Dios y que la obra de arte pertenece al terreno de la fabricación humana y, por tanto, ha de ser juzgada por su innovación, por su emotividad, por su sensible arbitrariedad. El crítico señala que no se trata de indicar si en los versos hay armonía, si el estilo es hermoso, si se está afiliado a alguna escuela; lo que ante todo se busca, subraya, son las energías íntimas de su complicada psiquis y si en la obra, que es la voz del poeta, predomina la inteligencia, el sentimiento o la imaginación.

Aunque Endara se acerca a las ciencias modernas y evoca la psicología entre los instrumentos válidos, su aproximación es solo un vehículo para llegar al problema de la imaginación creativa y al lugar de la política, lo cual es aún más interesante como aporte a la modernidad que modernizarse como una forma de consumo de la técnica. En ello se observa la especificidad de la crítica de arte y del mismo arte como contribución intelectual a la construcción política y social de la modernidad, como trabajo en lo sensible y lo creativo de la subjetividad moderna.

El mismo Endara sugiere que la moderna crítica del arte reconoce un profundo vínculo entre el trabajo creativo sobre la forma, la sensibilidad del hombre moderno y la política emancipadora; tres niveles de emancipación del discurso crítico. En sus palabras, no se trata de volver sobre las potencias del alma: memoria, inteligencia y voluntad, sino sobre aquellos componentes de mayor importancia, como la atención y la imaginación creadora o fantasía. El crítico puede observar, así mismo, el análisis moral que nutre la obra de arte, la simbología de los giros en el derecho, la ironía sobre la propiedad. ¿Quién puede entender a Baudelaire sin conocer de esta sensibilidad y de su ironía sobre el derecho?, pregunta Endara.

La convicción de Endara no proviene de un culto a lo bello universal; esto es cambiante, nos dice; no es tarea divina lo que se juzga, sino el arte secular, el de la vida moderna. La convicción que nutre a M. Á. Silva y a César Endara es el papel de la crítica como obra sensible de la era de la modernidad: la crítica es la “corona del arte” porque su misión es grande: ser puente entre el arte y el pueblo, hacer de ese puente una nueva matriz de la vida humana. En sus palabras: “al crítico, entre la obra de arte y el pueblo, a manera de un puente o nexo de la una con el otro, le corresponde un noble, saludable y hasta necesario menester en la vida humana” (Endara 1916).

Esta misión, expresada en *Renacimiento*, nos exige hacer un trabajo de crítica, uno que dé valor a la revista, que la haga renacer en el mundo contemporáneo. En esta revista se encuentran las claves de una sensibilidad dispuesta a la lectura; se hallan tanto un ejercicio como las reglas que liberan el juego creativo e interpretan las contradicciones y

vacíos que comparten los modernos; la estética moderna en esta revista encierra las claves de emancipación. La crítica de *Renacimiento*, como obra de arte moderno y como puente entre el arte —el juego de la emancipación de la forma— y el pueblo, nos pone frente a uno de los legados más valiosos de la revolución moderna en el Ecuador. Sus intelectuales, jóvenes en 1916, siguen siendo jóvenes y habrá que darles paso. Ellos presentan el método para que lo inamovible del tiempo y del territorio se vuelva material emancipado, dispuesto para el juego emotivo de la vida moderna.⁹²

5. Revista *La Ilustración* (1917): del brillo del progreso al periodismo como proyecto cultural durante la crisis

La Ilustración, revista de arte, literatura y actualidades, salió a la luz en la ciudad de Guayaquil el 6 de mayo de 1917. Presentó sus números cada quince días y los trabajos de edición los encargó a la Imprenta del Cine Ambos Mundos. *La Ilustración* difundió sus ejemplares durante dos años, desde el 6 de mayo del 1917 hasta el 14 de septiembre de 1918, fecha en que registra el último número. Entre sus colaboradores estuvieron Pablo H. Vela, Crespo Toral, Honorato Vásquez, Francisco Campos, M. J. Calle, M. Á. Silva y otros intelectuales.

La Ilustración traduce los circuitos comerciales y culturales que había logrado instalar la sociedad civil en el puerto de Guayaquil en el transcurso de veinte años. Es una muestra de construcción de la esfera pública y de creación institucional, dirigida por el Partido Liberal. Pese a la contracción del mercado mundial, causada por la guerra de 1914, la mercancía y la tecnología se anunciaban aún en alta voz como eco de lo construido.

La revista difundía surtida mercancía mediante su propaganda de la Casa de los Hermanos Levy. La compañía inglesa J. G. White & Co. Ltd. Trading promocionaba la oferta de oro: el automóvil Buick, modelo DX-45. La información estaba disponible en inglés y español. En diciembre de 1917 en Guayaquil se promocionaba la importante novedad de la fotografía eléctrica, *foto-elect*. Se ofrecían retratos a cualquier hora, en el día o en la noche. Se hacían retratos sobre vidrio de colores en relojes y también sobre

⁹² La diferencia entre los distintos proyectos editoriales puede entenderse mejor después de una lectura de conjunto de esta investigación; se ha resaltado tal contraste por nuestra parte a manera de conclusiones.

tela. La empresa ofrecía, además, diapositivas o vidrios para anuncios en los cines y todo lo concerniente al arte fotográfico. La revista exhibía una hoja completa con la propaganda del novedoso Taller de Fotograbado. Su propietario, Francisco Avilés Robinson, ofrecía la posibilidad de grabados en uno o más colores, bien elaborados en tricolor, bicolor y medios tonos. Juan Marcos y Cía. promocionaba materiales nuevos para la construcción; se trataba de la tela de acero despegado. En la Librería Ecuatoriana, de J. M. Molestina, se podían comprar gramófonos, discos marca Columbia, además de un gran surtido de artículos de escritorio. La Librería Cervantes ofrecía una amplia gama de revistas ilustradas, americanas y europeas. En todos los vapores se recibían las novedades literarias y las revistas de moda. Se animaba a los consumidores y clientes en general para que hicieran pedidos de toda clase de publicaciones; estas podían venir de Europa, de Norteamérica y de Sudamérica. Había compradores y, por tanto, vendedores para Guayaquil. La propaganda de los cigarrillos El Progreso decía así:

En mi incrédula porfía,
 como una prueba elocuente
 de tu afecto, únicamente
 que cojas te exigiría aquella bola vacía,
 y te ofrezco en cambio de eso.
 No solo un ardiente beso,
 pues para expresar mi amor
 me parece que es mejor un cigarrillo
 “PROGRESO”.

Hacer propagandas comerciales era una de las tantas formas de trabajo de la gente que sabía escribir. El mismo Silva podía usar su refinado lenguaje para vender cigarrillos de calidad, como los de El Progreso. Lo hicieron otros modernistas, como el cubano Del Casal y el colombiano Silva, para citar a dos importantes poetas. Además, M. Á. Silva escribía crítica de cine, bajo el seudónimo de *Jean D'Agreve* en la revista, calificando los argumentos y la innovación estética (Silva 1918, 10).

La tarea intelectual tenía público y era apreciada por la industria moderna. En este mismo trabajo Francisco de Olmos era el cronista y crítico de teatro que versaba sobre los espectáculos y las novedades artísticas en la programación del Teatro Olmedo, del puerto de Guayaquil. Su lectura sobre la escena teatral era de adjetivos optimistas. Comentó acerca de las páginas de oro en la historia del Teatro Olmedo. Señaló que la primera gran temporada la escribió Sarah; la segunda, Vico; y la tercera, la Pavlowa. Fueron muchas y repetidas alusiones las que la revista hizo sobre el gran espectáculo de

renombre mundial que ofrecía “Los bailes rusos” (Olmos 1917, 19). Se resaltó su calidad y la trascendencia en el público guayaquileño, calificándolo como un momento en que el Teatro Olmedo vivía sus páginas de oro.

El teatro Edén también presentó una atrayente cartelera y compitió por un lugar en el espectáculo del puerto. Puso en cartelera *Las aventuras de Elena*, con la protagonista de *Los misterios de Nueva York*: Pearl White. En el mismo teatro se presentó una función organizada por la revista *Patria*, de Guayaquil, donde se hizo la representación de *La pólvora*, drama nacional escrito por Rafael Pino Roca y César Borja Cordero. La obra fue representada por la popular compañía dramática Nieva-Adams. El drama criticó los prejuicios sociales; la crítica dijo que el teatro había gozado de un lleno completo.

El público guayaquileño admiró también *La tentación*, obra escrita por M. J. Calle, periodista cuencano radicado en el puerto; se trataba de un monólogo donde se hacía hablar al Libertador. Calle, al cual se conocía como un as del periodismo nacional, aseguraba que la obra estaba basada en una seria investigación histórica sobre las cartas particulares de Bolívar. El monólogo fue presentado en el mes de agosto de 1917.

En 1918 se comentó en la revista *La Ilustración* acerca de la temporada artística en el Teatro Olmedo; la noticia vino acompañada de dos páginas con fotografías de los artistas de la compañía dramática Delgado-Caro-Campos, que habían actuado en el Teatro Olmedo de la ciudad portuaria de Guayaquil:

Noches de verdadera delectación intelectual y artística han sido para la sociedad guayaquileña las que ha pasado en el Olmedo, durante la corta temporada teatral con la que nos obsequió la Compañía Delgado-Caro-Campos... ya se hacía esperar una Compañía del género de la que nos ha visitado, pues los *hábitúes* de nuestro teatro deseaban intensamente ver en escena tantas notables producciones que, habiendo alcanzado éxito en el exterior, no eran conocidas de nuestro público. A este respecto han quedado colmadas sus aspiraciones, pues los estrenos han sido no solo numerosos sino de alta calidad artística.

Muchos fueron los éxitos de Julia Delgado entre nosotros, pero queremos insistir en el que consideramos superior a todos por muchos conceptos: nos referimos a la genial interpretación que hizo del rol de *Nora* en *Casa de muñecas* de Ibsen. Este drama calificado por un eminente crítico como la más grande producción teatral del siglo XIX, sorprende, desconcierta, por su originalidad, por su rebeldía. Como todos los de su autor, cada personaje encarna una idea... (Bretal 1918, 253-6)

La vitalidad de la escena teatral en Guayaquil se descubre en las crónicas y críticas de lo que cautiva al público e incluye obras internacionales en gira, que se presentan en el Teatro Olmedo, obras nacionales que reclaman calidad y lenguaje propio, obras de arte exigentes, ligadas a nuevos paradigmas estéticos en el ámbito mundial.

La revista fue una plataforma para la difusión inteligente de la industria cultural y, por ello, fue valorada por la burguesía, que encontraba en las revistas un modo de hacer públicas sus ofertas. La relación entre la revista guayaquileña y la élite cuencana, sus artistas y sus industriales es un claro ejemplo de lo dicho. Entre los colaboradores de la revista guayaquileña *La Ilustración*, es sustantiva y permanente la presencia de los intelectuales cuencanos. La revista publica el retrato de Honorato Vásquez, de cuerpo entero, vistiendo uniforme militar y sable. *La Ilustración* publica sus textos con extensión de tres a cuatro páginas y sus cuadros pictóricos. *La Ilustración* señala que: “al dedicar las principales páginas al señor Honorato Vásquez, uno de sus más asiduos y prestigiosos colaboradores, lo hace con un sentimiento de afectuosa gratitud” (*La Ilustración* 1917, 293).

Es claro que el connotado literato cuencano no representaba el paradigma estético del modernismo ni pertenecía a la misma escuela de Silva. Sin mella de su calidad en las letras románticas ecuatorianas, este poeta era también un miembro de la élite más acaudalada de Cuenca, quien aseguraba con financiamiento relevante un lugar en la revista, como medio de difusión de mercancías y, al mismo tiempo, de honras regionales. Entre las publicaciones de Vásquez en la revista están “Campana y campanero”, “Epístola a mi madre”, “Recuerdos de noche buena”, “Constancia Filial” y “Heces”.

En 1917 la revista publica, en primera plana, el escudo de Cuenca; muestra la imagen de Cordero levantada en la plaza principal de esta ciudad. El oficioso periodista Calle, a quien el apoyo del oficialismo liberal aseguraba un lugar en la revista, publicó “La derrota de san Antonio”, “La tentación”, “Fidelidad”, “Leyendas de arte”. Calle se encargó, así mismo, de legitimar la presencia de Crespo Toral y publicó un largo ensayo sobre su coronación con laureles de oro. El periodista resaltó el acontecimiento de la coronación del poeta cuencano; a su vez, el poeta coronado publicó una larga poesía “La fuente de la vida”, dedicada al periodista Calle.

Más allá de este intercambio de mutuos elogios, el poder de la burguesía cuencana y guayaquileña y su apoyo a la cultura liberal, especialmente a la imprenta moderna, eran muy valiosos y reconocidos por los artistas, pues eran estructuras que garantizaban su trabajo profesional y no intentaban intervenir en su autonomía.

5.1. *La Ilustración y la voz de la crisis*

En los mismos años de la visita de la famosa bailarina Pavlowa y cuando la prensa literaria contaba con el apoyo de la burguesía de dos grandes regiones del país, cuando parecía haber madurado el progreso después del sacrificio de los últimos guerreros románticos —los radicales— la gran grieta de la crisis mundial empezó a tener presencia. La revista estaba atravesada por un cambio sustantivo de percepción sobre la promesa de la modernidad en la que tanto y por tantas razones se había embelesado el país y, particularmente, las provincias liberales. El horror de la guerra mundial y la crisis interna no pudieron ocultarse más y, lo que es muy relevante para este estudio, este giro fue objeto del proyecto editorial y del discurso de la revista que lo hizo visible.

A diferencia del optimismo que traducían las revistas *Guayaquil Artístico* y *El Telégrafo Literario* sobre el crecimiento del interés del público en las revistas literarias y la prensa en Guayaquil entre 1900 y 1914, la página editorial de *La Ilustración* mostraba el impacto de la crisis que había golpeado a Guayaquil con mayor notoriedad unos años más tarde del inicio de la Primera Guerra Mundial. La mercancía y la oferta cultural no cesaban, pero la editorial hablaba de horror, de crisis, del fin del mundo moderno. Los poetas intentaron mantener su espacio, pero pronto se refirieron a la crisis social y de pesadilla que habitaba en el centro de la nueva generación.

La editorial justificó el proyecto mismo de la revista, diciendo que en tiempos de crisis hay que insistir en un proyecto cultural. Bajo el título de “¿Se puede...?” juntó una serie de razones que hablaban de la madurez del trabajo intelectual de los profesionales en literatura durante el apogeo de la cultura liberal. Expresaba *La Ilustración* una voz madura, que lograba interpretar el trabajo cultural de dos décadas vigorosas de una generación. Reconocía la crisis y el impacto del malestar general en el ámbito cultural. Son claros los signos de la conciencia de sus editores, respecto del trabajo cultural dentro del conjunto histórico de una época que pensaba en la revolución moderna, la democracia, la opinión pública, la modernidad latinoamericana.

La Ilustración describe el trabajo literario como un deber de patriotismo, usando el lenguaje republicano democrático en signo de reconocimiento. Habla del trabajo intelectual como una acción, y al mismo tiempo, menciona al sujeto de tal acción. El intelectual y el artista aparecen como una voz articulada, se “suman a la obra común de

los intereses sociales”. El trabajo republicano y la participación en la obra común se hacen desde el trabajo de la profesión en el arte, distinto y fino, pero articulado. Lo que resulta del trabajo orquestado en este espíritu de la modernidad es una “Obra” (que pone en mayúscula en la cita) que podríamos definir como la civilización moderna y democrática, la civilización a la que le corresponde el pensamiento crítico y la obra de arte modernista latinoamericano. Es obra de una generación, subraya la revista; es un trabajo de largo plazo, una huella para quienes sigan este sendero histórico:

¿Se puede?

Con escasas y no muy seguras fuerzas y menor fe en la bondad del éxito, hacemos esta nueva tentativa de periodismo ilustrado en un ambiente en que la observación y experiencia de propios y ajenos fracasos nos han enseñado a considerar como poco favorable a esta clase de empresas.

Creemos, no obstante, cumplir con un deber de patriotismo dentro del pequeño radio de nuestra acción individual, al continuar un empeño tanto más acariciado cuanto más difícil: que en la obra común de servir los intereses sociales, cada cual según su estado, profesión, inclinaciones, recursos, ningún esfuerzo resulta del todo inútil, y del movimiento general brota la Obra no como la labor genial de un solo individuo, sino como el espontáneo trabajo de una generación y estas revistas modestísimas que el público acoge con frialdad y deja morir con indiferencia, llegan a ser más tarde documentos literarios que demuestran la vitalidad y el carácter de una época. (*La Ilustración* 1917, 1)

Si las revistas de 1906 en adelante eran optimistas y festivas, esta revista se anuncia como el trabajo de una generación y para ello se esforzó. *La Ilustración* habla de la destreza en la profesión, del patriotismo y el largo aliento histórico de la modernidad, pero se desliga de la imagen del intelectual que “embellece la mercancía”. Los objetivos de la revista no son ni puramente estéticos ni literarios; tampoco entregará su centro a la publicidad y al elogio social. Si bien contiene ciertos anuncios comerciales, el uso de sus páginas no está destinado a la manipulación de la palabra. Reclama ser una profesión que debe sobrevivir en el mundo mercantil, pero que tiene objetivos propios:

A lo que sí aspiramos con energía es a la seriedad y al desinterés manifiesto de la faena, para que cuantos se sirvan leernos comprendan que si esta revistilla es humilde, no significa, por lo menos, un negocio, en ningún sentido de la palabra, ni alza bandera en el campo de las propagandas literarias.

Convertir la pluma en una cuchara, hacer del elogio y el retrato una socaliña, elevar el aviso de los comerciantes a una finalidad suprema de publicidad y logrería, y aprovechar de las situaciones sociales y políticas y de la vanidad de los individuos para la siembra de dineros y simpatías, nos ha parecido siempre una gran indecencia aun a los que no

tributamos culto exclusivo al arte por el arte, y creemos que todo honrado trabajo merece recompensa en los ordinarios trajines de la común lucha por la existencia. Bregando para vivir, es lícito el descanso que repare las fuerzas; y en horas de paz, olvidados de los dolores circundantes y los angustiosos apremios del porvenir, ¡cuánta delicia conceder breves instantes a la ilusión y al ensueño aun sabiendo lo triste del despertar!

Nada ofrecemos sino un acopio de buena voluntad a prueba de desengaños, y lo que apretadamente quepa en un magazine de los nuestros: la nota gráfica de sucesos de actualidad, la rápida gacetilla del momento, adopciones y adaptaciones que juzguemos útiles, alguna caricatura sin líneas agresivas, crónicas del tiempo viejo y charlas y circunstancias, prosa y verso... flores, frutos maduros o en agraz, paja y heno, acaso más paja que cosa de sustancia y provecho; todo volandero y fútil, antes como una visión reflejada, que como una realidad repleta de esperanzas. (1)

La editorial de la revista se refería a un nuevo momento intelectual que no está dictado exclusivamente por la doctrina del arte por el arte:

“Ilustración” —título pretencioso quizás, pero que viene bien a nuestro propósito— no es una publicación propiamente literaria, ni se preparan sus páginas, en blanco todavía, a recibir los dictados de nuestros hombres de letras, que ya tienen en el Ecuador órganos apropiados donde tagoretear largo y con lucimiento...

Hay que lubricar y empujar adelante la rueda del idioma y de la literatura embebecida en la prisión de las viejas reglas, eso sí, porque todo lo que no se mueve y marcha está condenado a corromperse, desbaratarse y morir.

Asistimos a un período de renovación en la modesta republiquilla literaria ecuatoriana, y así como nos apena el desaparecimiento de aquellos antiguos ciudadanos a quienes aprendimos a considerar como maestros y amar como amigos en los tiempos de nuestra florida adolescencia, ya bastante lejanos, del mismo modo no tenemos sino cariño y entusiasta aplauso por la brillante juventud que se levanta al pie de nuevas aras, con ritos nuevos, cantando el himno del progreso sobre las ruinas irremediables del pasado y en marcha hacia ignotas lejanías... (2)

En la revista se combinan escenarios de la modernidad hasta cierto punto contradictorios entre sí. La publicidad burguesa mundial o la vida deportiva aparecen superpuestas en la revista al “llamado individualismo social”, como signo de la relevancia que tenía en la ciudad de Guayaquil la cuestión social. En medio de la crisis retornaba esta imagen dentro del pensamiento liberal.

Ante los acontecimientos del mundo relacionados con la guerra, la crisis en formación y la cuestión social, el arte moderno se ve nuevamente ligado a un cambio cultural más general e, incluso, a “la cosa pública”. Este giro de *La Ilustración* coloca el arte en un conjunto que llama *cultura* y es, en este sentido, contrastante con las revistas más especializadas en lo literario o las puras letras; estas revistas promovían la formación

de públicos lectores, asociando este trabajo al de la ciudadanía, pero insistían en la relevancia del propio trabajo en el campo del lenguaje. *La Ilustración*, en cambio, se describe como una revista enfocada en el conjunto de la *cultura*, en el que se quieren incluir consumos culturales, noticias, arte y crítica social, pero que se propone neutralizar la política entre bandos ideológicos en el contexto de la crisis:

Un poco de cultura: nada más. Informaciones de la vida deportiva y del llamado movimiento social, ¿por qué no junto a los fugaces relatos de los acontecimientos que hoy conmueven al mundo? La nota de arte o el chismecillo de actualidad quedan bien para templar el brillo del soneto; y la revista quincenal encuadraría la crítica de costumbres y la sonera relación de hechos que atañen a la Cosa Pública. No hemos renunciado al juicio propio, ni vamos a hundir en el difuso afán de una imparcialidad pecadora las creencias y convicciones de toda una vida; pero aquí, ni liberales ni conservadores, nos contentaremos con ser patriotas y caballeros. (1)

Con mayor precisión se anuncia su novedad cuando establece que tendrá otra forma de acercarse a la política, una propuesta de renovación estratégica que exige la época de la guerra mundial. *La Ilustración* se plantea otro vínculo con la política. No es imparcial; hay convicciones de toda la vida y de generaciones, pero “es otro momento”, dicen los editores. No basta con ser retóricamente militante ni legislador patriota caballero; hace falta una crítica de las costumbres y una crónica del cambio político de esta guerra:

Al entrar con pie derecho en esta casa que se llama Prensa ecuatoriana, queremos que nadie piense que hemos acudido de tapadillo, ni franqueando a traición la puerta. Si nos reciben tal como somos, la gratitud llenará nuestra boca, y si nos miran de través entrometidos, en el mismo desdén de la acogida hallaremos el castigo. (2)

En diciembre de 1917 reclama la revista: “Estamos en guerra, no podemos estar ajenos a la política mundial”. *La Ilustración* estuvo atenta al movimiento geopolítico del mundo e incorporó una sección escrita y comentada por Pablo H. Vela,⁹³ que relató los acontecimientos de la Gran Guerra. En este marco, la revista se revela crítica de un país

⁹³ Pablo H. Vela (1891-1968), ecuatoriano: editorialista liberal, escritor y poeta. Formó parte de la redacción de importantes periódicos y revistas de la época. Sus artículos fueron publicados en *La Francia*, *Respetable Público*, *La Mañana*, *El Nacional*. Fue fundador de la revista *La Ilustración*. En 1922 escribió “La voz de los muertos”, ensayo en el que denunció la matanza de la revolución del 15 de noviembre de 1922; esto tuvo repercusiones políticas, pues el presidente Tamayo ordenó su destierro. A su regreso en 1923 fue elegido vicepresidente de la primera Asamblea Liberal que se reunió en la capital ecuatoriana.

al que el liberalismo de décadas anteriores admiraba por las doctrinas democráticas de su independencia, que eran parte de la retórica del Partido Liberal. *La Ilustración* marca una diferencia y es crítica con el papel de Estados Unidos frente a los países latinoamericanos que han sentido su intervención. Advierte que son alianzas frágiles para el bando democrático las que se pueden trazar entre los Estados Unidos imperialista y los países latinoamericanos subordinados. Advierte que la democracia puede perder en América Latina:

Empero como los Estados Unidos no son únicamente los Estados Unidos, sino, también, Cuba, Panamá, y otros débiles estados sobre los que ejerce su soberanía bajo el manto del protectorado; todos esos pueblos respondieron al sentir y querer de la Metrópoli, tuvieron a su vez que declarar la guerra a los Imperios Centrales, del propio modo que éstos se adhieren a la política teutona. (Vela 1917, 4)

Dice Pablo H. Vela:

Alemania, por su lado, lograría dos grandes resultados: como fin activo de su fuerza y diplomacia, las ventajas directas sobre Yanquilandia que, derrotada, reducida y humillada ante el concepto del mundo, perdería su tutela de Cuba, Puerto Rico, etc., su intromisión en Centro-América y, sobre todo Panamá, cuyo canal pasaría al control alemán; como fin estratégico, Alemania restaría a los Aliados su gran base de abastecimientos, facilitaría el objeto práctico de su campaña submarina, impondría el terror de los neutrales, asolaría el tráfico marítimo e inclinaría a su favor las relaciones internacionales, el desenlace de la guerra, y dictaría la paz a su manera. (Vela 1917a, 37)

De la cita de Vela cabe destacar el hecho de que Alemania interrumpió el imperialismo norteamericano sobre el Caribe, importante referente de América Latina.

5.2. La guerra y nosotros: La ruptura diplomática

La revista apelaba a que el público ecuatoriano reconociera la guerra y dejara el narcisismo de pensarse fuera de contexto. La guerra había marcado la posición continental aunque sea de forma subordinada a los Estados Unidos; había dado un vuelco a la historia política como se conocía; ya no había ni pueblos ni naciones, sino destrucción vertiginosa. Los países se habían pronunciado; se esperaba al Ecuador:

Así inesperadamente se ha producido nuestra ruptura diplomática con Alemania. Estamos pues diplomáticamente en guerra... Adheridos por ese lado, —como península— a los destinos de la Entente. Ya no somos neutrales... ¿Lo éramos acaso? ¿Hay pueblo que lo sea en esta guerra? La hora de la neutralidad ha mucho que pasó. El universo todo se halla en lucha. Ya no hay pueblos neutrales, sólo hay neutralidad en algunas cancillerías...

cada cual, a su manera, asiste a la línea de fuego, y aporta a su contingente. A esa línea, donde la muerte danza con frenético entusiasmo, en medio de un vértigo sombrío de locura y destrucción. Lucha de hombres y de cosas, de soldados y explosivos. Lucha de civilizaciones y culturas, ya que no lucha de razas.

Y el Ecuador ha roto, también, sus relaciones. Ya era tiempo. La política de la neutralidad era recomendable, cuando su abandono hubiera sido quijotesco y contraproducente, mas insistir en ella cuando las prolongaciones de la lucha afectaban a nuestro continente y determinaban una actitud definitiva en Yanquilandia, actitud que era perfectamente ceñida a las circunstancias y altiva por el gesto y el significado: permanecer neutrales, cuando la política de Sud-América se acentuaba por idéntico sentido y todas nuestras repúblicas hermanas se despojaban de la neutralidad, como de una armadura pesada e imposible, que entorpecía el movimiento de nuestra vida económica y ahogaba el noble impulso de nuestras rebeldías; permanecer así, en una neutralidad, sinónima del silencio ante los hechos consumados y las duras consecuencias que la guerra nos traía, era un empeño insostenible, digno de la constancia de Sísifo... (Vela 1917, 303)

El llamado de atención, mediante textos de análisis político, se complementa en la revista con un proyecto en lenguaje fotográfico, que intenta mostrar cuán cercana está la guerra a los ecuatorianos, acortar las falsas distancias que el sentido común imagina. La revista muestra fotografías del retrato de tres jóvenes guayaquileños que convocan al lector a reconocerlos tanto en la intimidad como en las noticias sociales. Los hermanos Carriere: Jaime, Juan y Pedro, se anuncia, son soldados en medio del horror de la guerra.

La revista también entrega un espacio para instalar la fotografía de cuerpo entero del aviador Cosme Renella. En ese tiempo, este aviador era conocido como un joven que creció en Guayaquil, dentro de la reconocida comunidad italiana que se instaló en el puerto, atraída por la imagen del Ecuador de Alfaro —a quien denominaban el Garibaldi americano— y por la promesa del progreso, con base en el cacao, dentro del comercio mundial. El Club Guayas había becado al joven Cosme Renella⁹⁴ para que fuera a aprender aviación en Italia.

En 1913 se había hecho un acto público, con presencia del gobernador y la banda de guerra del batallón Guayas, para remarcar la trascendencia cívica y el progreso que implicaba el primer vuelo en la historia ecuatoriana, en el avión Patria n.º 1. En la foto de 1918 la revista reproduce la noticia que ha publicado *Il Secoto Ilustrato* (Vela, 1918, 4). Cosme Renella, talentoso aviador ecuatoriano, tuvo un desempeño brillante y lleno de honor en los asuntos de la gran guerra. La revista también presenta el perfil de honor de Luis Clemente Canales, un oficial enrolado voluntariamente durante toda la guerra:

⁹⁴ Cosme Renella estaba comprometido con la aviación en el marco de la destructiva guerra a la que logra sobrevivir después de 152 combates (<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo7/r1.htm>).

Comandó a la compañía en *Salomónica* y en *Verdun*, fue herido y condecorado. LA FRANCIA, deseando hacer llegar el testimonio de admiración y simpatía de sus compatriotas, hasta el lecho donde cura sus heridas tan bizarro militar, ha iniciado una suscripción popular con el objeto de obsequiar al Capitán una espada de honor. (*La Ilustración* 1918, 8)

Una fuerte tensión emerge en la revista en tal escenario fotográfico, que buscaba en principio que el Ecuador abandonara el narcisismo de sus años de apogeo para reconocer la crisis mundial que le tocaba íntimamente y que fue derivando en un discurso de honra militar a los caídos. La tensión se revela con mayor claridad cuando la revista emprende un discurso sobre los momentos de gloria de la civilización latinoamericana moderna, en un contexto de dismantelamiento de todo el progreso, bajo el vértigo de la destrucción. Se trata de una intervención en el discurso sobre la debacle de la modernidad, que intenta salvar las ruinas de lo que produjo la cultura republicana del continente americano. Nuevamente aparece Montalvo, esta vez no como maestro de crítica que descarna la cultura de la dominación conservadora y ofrece filosofía política, sino como una gloria de la civilización bombardeada. El ensayo “El ocaso de un sol” habla del movimiento continental:

Indiscutiblemente la América es tierra privilegiada para la producción de verdaderas notabilidades literarias. El orgullo santo y benéfico hace que cuando hablamos de las glorias de América, empecemos por hablar de Olmedo y de Montalvo, cumbres de la poesía elevada y robusta, y de la frase cincelada y castiza, respectivamente. Pero juntos ellos, con igual grandeza y con igual inmortalidad, se levantan los nombres de otros no menos distinguidos y correctos escritores: Rubén Darío, el único Rubén Darío que producirá el mundo, como dijo sobre su tumba José Enrique Rodó. En torno a estos dos nombres, los dos mayores de la época contemporánea, se agrupa una pléyade de escritores nuevos que van luchando por llegar a la cima, o que han coronado ya su obra, con el rumoroso sonido de un aplauso continental...

Rubén Darío, y Rodó son sin disputa los dos exponentes más altos de nuestra literatura, y ambos han desaparecido en el transcurso de estos meses... El Uruguay tiene especial motivo para lamentarse amargamente de la pérdida de su hijo predilecto; pero el Ecuador tiene también razón singular para ir a poner un ciprés sobre el mármol que cubre las cenizas de Rodó. El nombre de Rodó está íntimamente unido al de Juan Montalvo y el nombre de Montalvo es acaso la trompeta mejor para pregonar de un ámbito a otro, la gloria ecuatoriana. (*La Ilustración* 1917, 30)

La Ilustración rindió homenaje solemne al poeta Nicolás A. González. El acto se realizó en el Colegio Vicente Rocafuerte; en él participaron distinguidos intelectuales, como Fálquez Ampuero, encargado de pronunciar un discurso que resaltó las cualidades

del poeta laureado y de entregarle la lira de oro. Estuvo también M. Á. Silva, el joven poeta: “uno de los de la nueva generación que avanza con un canto de rebeldía contra las formas establecidas, se nos presentó acertado y original, sujetándose sí, a los ritos de la escuela a la que pertenece” (1917, 48). Esta observación resalta cómo el proyecto de la revista se distancia de la excentricidad que denotaba la amplitud del campo de creación; ya tal campo no les parecía disponible y buscaban con angustia recentrar la cultura y rescatar su patrimonio de la barbarie del tiempo de la destrucción.

La poesía de M. Á. Silva sufre en esta revista una condición que meses atrás habría sido imposible. El poeta y cronista moderno parecía perder contemporaneidad en esta revista. El poema “Bajo-relieve” (*La Ilustración* 1917, 48) evoca personajes de la mitología griega, ciertamente con la distancia de los modernistas, pero siempre para hablar del arte. En “Las miradas” (1917, 48) el poeta Silva ensaya sobre un tema común, muy presente en Borja: la pérdida del referente representado en lo inasible del otro. En la prosa “Primavera espiritual” Silva retoma un proyecto presente en sus crónicas: la ironía y la crítica de la cultura conservadora. Sin embargo, el editorial ya lo había advertido: ni el arte de la autonomía ni la disputa entre partidos representan nuestro tiempo de debacle y destrucción:

En el blanco jarrón, donde el buril selecto del artífice immortalizó la eurítmica de sus cuerpos melodiosos, mi espíritu ve con pagano arrobamiento la helénica theoria. Cinco púberes canéforas, cinco —el número de los sentidos omnipotentes— en el mármol eterno!

Inclinando su cuello de cisne, como el tallo del asfodelo, miro a Chloe; a Helena, por quien bebió un dorio la cicuta, que, inmóvil, revela sus gracias; a Chrysé, que, entreabiertos los labios en flor, sonríe; a Tanmyris, llamada perfecta por una sibila de Thesalia; y a ti, en fin, Myrtho divina, cuya mirada turbó los sueños de los rubios efebos de Scio, tu patria...

Y como junto al vaso toca su caramillo un fauno terracota, al Vésper miró danzar las cinco ninfas blancas.

Abres los ojos —y la aurora pálida sonrosa mis sueños. Me miras —y mi alma copia el cielo azul estrellado de mundos. Cierras los ojos —y cae la noche sobre mi corazón... Y así es mi vida como un fruto rojo madurado al sol de tus miradas, a la sombra de tu recuerdo. (Silva 1917, 81)

M. Á. Silva, poeta modernista guayaquileño, alterna con otros colaboradores, provenientes de la tradición cuencana de corte romántico, como Crespo Toral, Vázquez (“La estrella de Belén”) y Luis Cordero. El periodista cuencano Calle también tiene su espacio en la revista; escribe con su nombre o con su seudónimo de Ernesto Mora. La

revista reproduce los poemas en un intento de incrementar su público. Sin embargo, las colaboraciones de Silva se suspenden; mantiene el silencio hasta que vuelve su nombre en los últimos números, con una variación en el tono; un trabajo más lúgubre y de mayor madurez en el lenguaje, que lo hace comparable a Fierro. Silva, en estas intervenciones, ya no usa la ironía ni el ensueño; el corazón creador ha sido tocado por un juego que lo envejeció, un juego sangriento observado en su poema “El corazón dormido” (1918, 100):

Entra de puntillas hermana: como un niño cansado de jugar mi corazón se ha dormido.
La vida jugó con él un juego trágico y duerme, ensangrentado, sonriendo.

Entra de puntillas, hermana: si se despierta irá de nuevo hacia la Vida, como un jugador empecinado...

Y, quizás no vuelva!

En su prosa “Los perros” emerge la pesadilla de la generación más joven; en medio de la hacienda ya no se experimentaba solo la tradición con su crueldad atávica, sino el horror en la subjetividad de las nuevas generaciones:

... De pronto se oía el alerta agudo de un perro que aullaba contra el fantasma de la luna descolorida. Luego, más allá del río negro manchado de amarillenta claridad lunar, resonaba un quejido largo como el ¡ay! de una mujer con los dolores del alumbramiento; y, luego, otro más lejos... y otro... y muchos aún en la noche embrujada. Hasta el límite extremo del campo todo era un concierto de aullidos entrecortados, a la luz de aquella maldita luz terrosa.

Los viejos dogos leales de la hacienda —oh, misterio!— callaban, o apenas era el suyo un sordo gruñir de desconfianza. Pero los flacos mastines, que husmean en las orillas los cadáveres de las reses con el largo hocico sin lanas, elevaban, en la noche siniestra, sus voces agoreras y quejumbrosas, con cierta horrible fatiga, como los rezos de los agonizantes.

Era una hora tremenda para nosotros desvelados, en nuestras camas, junto a la vieja nodriza que dormía indiferente. Evocábamos todos los cuentos fantásticos y las leyendas campesinas, sangrientas y misteriosas, con brujas y vampiros, descabezados y jinetes diabólicos en cabalgaduras de ojos fosforescentes y narices que regaban hálitos de fuego. El horror escalofriaba nuestros cuerpos y la casa de campo se nos volvía hostil como un castillo de encantamiento poblado de duendes y ogresas.

Recordábamos aquellos perros sin lanas, sucios y enflaquecidos, de cuyos dientes vimos más de una vez, colgar un trozo de carne ahogada: y los veíamos dando esos aullidos temblorosos y esos ladridos roncós en torno del brasero en que las brujas ponían al asador el cuerpo de un niño desobediente.

Al fin nos dormíamos, rota el alma de miedo, soñando con las visiones sin nombre que engendra, en los cerebros de los niños aquella horrible hada nocturna que se llama Pesadilla.

Medardo Ángel Silva: “Los perros”

Las crónicas que se publican en *La Ilustración* anuncian también una violencia social que empieza a revelarse en el territorio del gran Guayas. El relato del progreso y de la modernidad cede no solo ante el horror de la guerra, sino también ante la violenta relación que existe entre la ciudad monumental y los montuvios de la periferia. La desigualdad en la urbe guayaquileña ya no aparece como la promesa de futuro, sino como la constancia de una diferencia opresiva. La crítica social emerge en el propio pensamiento liberal. *La Ilustración* contiene textos de distinta factura, entre estos, algunos que constituyen piezas clave que anuncian una ruptura dentro del discurso, que se evidenciará en la calle en 1922.

La Ilustración se aproxima en 1918 a la crisis social y su crítica anuncia lo que será pocos años más tarde el giro de su intelectualidad hacia la conformación de una obra de vanguardia, así como el vuelco de la intelectualidad liberal a la izquierda. Así, en “Paisajes locales” se puede leer:

En las mañanas la avenida Olmedo, con ese ir y venir del tráfico incesante, cerca de la orilla del río, a la que arriban de manera primitiva —fango adentro— las canoas dedicadas al comercio de frutas, plátanos, legumbres y otras hierbas, y, puesto que la belleza pintoresca que ofrecen a la vista de transeúntes esas congregaciones desordenadas de burros y otros cuadrúpedos, reunidos allí en solidaria y franca comunión, como si se trataran de realizar un mitin contra sus dueños despiadados, que ponen en peligro de fractura sus reflexivos espinazos, porque no hay una ordenanza municipal que prohíba los excesos sobre la carga, en relación directamente proporcional a la resistencia ordinaria de un jumento.

¿Y qué decir de la agradable impresión que proporciona la belleza contemplativa del paisaje campestre, con que nos regala la fertilidad exuberante de la Quinta Pareja, en una como muestra del carácter agrícola que tanto singulariza esa refractaria zona de Guayaquil, que no ha podido urbanizarse aún, por una lamentable falta de iniciativa o de perseverante empeño de la corporación edilicia? ¿Hasta cuándo será que el Municipio no se preocupe de urbanizar la Quinta Pareja? (1917, 6)

Y luego, en “Cosas de mi tierra”:

—¿Qué significa un campaneó que se oye todas las noches?

A ciertas horas todas las campanas de las iglesias se echan a vuelo y comienza un repiqueo de mil demonios.

A las ocho de la noche todas las campanas empiezan a tañer: *tin tan, tin tin tan, tin tan...*

—¿Y qué significa?

Es la costumbre, hijo de mi alma, que nos aplasta con todo el peso de la tradición colonial.

José Antonio Campos (Jack The Ripper): “Cosas de mi tierra” (1917, 52).

En este fragmento de la obra de Campos resaltamos uno de los aspectos que señalamos como característica del modernismo ecuatoriano, a saber: la identificación de la tradición como peso o dominio. La religiosidad conservadora es un peso colonial, dice el autor en una obra, cuyo título es “Cosas de mi tierra,” con lo cual sugiere una intención crítica y no alabanciosa sobre las costumbres.

La Ilustración, paradójicamente, vivía del mercado y los creadores gráficos y literarios también. La revista anunciaba mercancía que llegaba al puerto y otra que ofrecían los modernos estudios, gabinetes e industrias locales. Una observación a la publicidad del período muestra que no se había detenido el circuito de producción y circulación; sin embargo, existía una exposición sin precedentes a la crisis.

El asesinato de Alfaro fue amortiguado por el discurso de continuidad en el progreso del Partido Liberal y no produjo la crisis que podría imaginar el investigador contemporáneo. Un silencio semejante al trauma dio paso a una renovación del discurso de modernidad en las revistas publicadas entre 1912 y 1916. Este discurso, no obstante, se vio interrumpido en 1917 y las grietas de la crisis no pudieron ocultarse; la fe ya no era el espíritu de la época.

La crisis afecta a la capacidad de vida de los artistas más reconocidos. *La Ilustración* informa sobre la tragedia en la que Sixto María Durán, músico e intelectual ecuatoriano, ha perdido una mano, al enseñar el manejo de una sierra en la Escuela de Artes y Oficios de Quito. La noticia les parece extraña y se preguntan qué hacía este notable músico enseñando carpintería. Durán era conocido por sus trabajos de investigación musical; fue autor de la *Ópera Cumandá*. Sus contemporáneos resaltaron su valor como músico y político; sin embargo había tenido que ocuparse de oficios para sobrevivir. La revista hace un llamado a las autoridades, a los amigos del arte y al medio, para que este artista reciba ayuda y para que se proteja a la intelectualidad nacional.

El giro de la escritura de Silva entre 1917 y 1918 es sutil; es trabajo en el arte y en los mismos referentes del modernismo de los años de disputa por la modernidad, pero es un cambio perceptible y en el contexto de la revista, que es el de la voz de la crisis, es una aproximación desde el artista al espíritu de la crisis. El rechazo de Silva al mundo burgués en 1918 podría parecer paradójico si el mundo burgués, siempre ironizado por los artistas, había hecho florecer el comercio y el gusto por lo moderno. Sin embargo, se produce en un momento de debacle de tal mundo; el arte moderno no era para los que

destruyen la modernidad porque antes la instrumentalizaron. Silva, en su ensayo “Películas, imprecaciones líricas-sol de la tarde”, dice:

No es para ti, burgués que llevas por corazón un dólar yanqui a cuyo precio venderías a tus hermanos y negarías a tu padre y a tu madre; no para ti político sin conciencia, filisteo con librea partidista, buitre que hincas tus garras sangrientas en el corazón palpitante de la República exangüe; no para ti sacerdote falso de un culto de mentira, ministro que vestido con toda soberbia pompa de los Príncipes, de la Tierra, hablas de humildad y te cubres de vestidura de majestades asiáticas para predicar la santa doctrina en nombre de aquel Maestro Divino de Judea; no para ti oscuro mercader de alma judía, idólatra de los pies de Becerro de oro; ni para vosotras chiquillas de almas paralíticas que lleváis el corazón como vuestros vestidos: a la última moda. No; la música selecta de los áureos versos el palpar cantante de la estrofa, el romper del consonante como una onda sonora reventando sobre playa oscura, el ritmo imponderable de la Oda arrebatada, no son para vosotros!... (Silva 1918, 10)

En 1918, M. Á. Silva publica “Elogio de Baudelaire”. Ha muerto su gato y el poeta lo entrega al dios de los nocturnos, a aquellos que no son indiferentes a la pesadilla que trae la modernidad, a aquellos que la redimen. El poeta no evoca la sombra para producir la obra de la modernidad; va más allá, pues el error de los mundanos amenaza el espacio del poeta. La burguesía ha dejado de ser un interlocutor superficial, pero dinámico; se ha convertido en el sepulturero de la modernidad. Por ello el poeta exclama: “Tú sí estás en lo cierto, amigo mío. Con tus ojos de esmeralda ardiente, sereno y ecuánime, ves el espectáculo de la Vida, al margen de ella, y tu aguda mirada de filósofo, no exenta de ironía, tiene la virtud de penetrar las cosas en su esencia” (79).

En “Elogio de Baudelaire” el poeta rescata la figura del maestro francés, pero no para trazar el territorio del arte, sino para evocarlo en tiempos de debacle, de la arremetida en contra del modernismo que atravesó desde Colombia la esfera pública. El poeta porteño M. Á. Silva vuelve sobre un tema que en varios sentidos era fundamento del giro modernista, pero que —luego de haber transcurrido varios ciclos de la prensa liberal y modernista— había sido complementado con otras elaboraciones; se retoma el tema de los símbolos, de la devoción artística que en Baudelaire se había asociado a esa otra moral, a la figura simbólica de satán. Silva no evoca a Satanás Trimegisto para inspirar el paraíso artificial de su poesía, sino como un credo que lo hace sujeto:

Exploras las tinieblas y sólo tú conoces sus secretos: tus ojos tienen, por eso, la atracción de las piedras preciosas que exornan la diadema de Bajísimo y están cargadas del horror y del espanto que los dilataron al sorprender las larvas, los trasgos, las brujas sabatinas y los incubos y toda la venenosa flora del país de la pesadilla.

Tu sapiente hermano el búho así lo comprende, pues, acompañando con su estridente grito y el agorero rumor de sus alas al negro pontífice que celebra el oficio de la medianoche sobre el vientre de una hetaira suicida, sorprendió, tras la roja capa del Príncipe Luzbel, tus ojos flamígeros y la sedosa felpa de tu lomo elástico.

Para referirse al carácter de los poetas dice:

Como los hombres tristes, insaciables conquistadores del Misterio, mártires del Deseo, rebuscadores de voluptuosidades paradisiacas en los extraños brebajes queda la Felicidad, el Sueño y el Olvido, tú también conoces tu artificial paraíso y un puñado de “valeriana” hace vibrar la red finísima de tu hiperestésico sistema nervioso y te sume en deleites, cuyos nombres ignora la lengua de los mortales infelices.

El poeta modernista en esta lectura no se muestra indiferente; al contrario, finamente nervioso y siendo capaz de transmutar esa condición del mundo y de sí mismo en una lengua humana, le da sentido a la herida de los modernos: “Tu espíritu selecto odia la acción y el ruido, como un sátrapa que fuera un filósofo en el silencio de las habitaciones abandonadas, con lento e isócrono carraspeo murmuras entre dientes, viendo pasar, en el vértigo de su carrera, el cortejo de las horas fugaces”.

En “Elogio de Baudelaire” el poeta es contrario al burgués que configura una modernidad en torno al ruidoso movimiento de la producción y del mercado; el poeta es filósofo desde otro lado. Como en una oración baudeleriana, el ecuatoriano Silva invoca un credo que plantea la subjetividad y el método del arte: “Estamos solos, espíritus atormentados que estudian infinitamente, pero los modernos persiguen: además, la pura imagen fugitiva, la sutil esencia que con lazos de ritmo aprisiono en mis poemas”. Y añade:

De la infernal Cábala aprendiste la fórmula que hace transparente mi alma hermética y así me comprendes e interpretas cuando —curiosa trilogía de visionarios— estamos solos, a la media noche, la luna, tú y yo. Tú completas la unidad profunda de mi espíritu atormentado, presides mis horas de labor y de estudio y, mientras tú, en la postura cabalística de la egipciaca Esfinge, interrogas a la Sombra, yo persigo la pura imagen fugitiva, la sutil esencia que con lazos de ritmo aprisiono en mis poemas.

Efectivamente, los poetas modernistas ecuatorianos eran radicales y acompañaban su momento de cambio histórico; sin embargo, al igual que el más desdichado poeta colombiano J. A. Silva, compartían un credo fundamental como artistas; ser radical y ser artista se podía conjugar de forma no destructiva: vivir en una sociedad fundamentalista

sometida al concordato y ser, a la vez, artista, crítico y filósofo de la modernidad era incompatible, tal como muestra la trágica muerte de Silva:

Cuánto hay de mí de extraordinario y anormal —mis anhelos infinitos, mi horror al sentido común de las gentes serias, mi sed de ensueños, mis ansias de imposibles— te lo debo a ti. Me enseñaste el amor a la Soledad, la Noche y el Silencio, las tres deidades amadas por mi corazón; me iniciaste en el culto de la luna, nuestra celeste Hada Madrina y con tu absoluto desdén por la Vida trazaste mi destino...

Es deseo del poeta Medardo Ángel Silva que su par sea acogido como una bestia poética en los brazos de la nueva ética moderna.

Hemos observado a lo largo de este trabajo distintos tópicos recurrentes, abordados por los modernistas ecuatorianos; entre estos, los símbolos relativos a la emancipación del lenguaje frente a las ataduras de la tradición, su exploración de la forma y creación de escenarios, su apuesta por un lenguaje simbólico distinto, en conexión con un fenómeno cosmopolita y una apuesta propia latinoamericana en este sentido. También hemos reconocido en la narrativa, el microrrelato, la ciencia ficción y el ensayo un abordaje crítico de distintas corrientes del pensamiento: el conservadurismo, el elitismo colonial, el hispanismo, el positivismo liberal y el concepto propagandístico, esperado por algunos políticos liberales en cuanto a la cultura. Sobre todos estos asuntos discurrieron los modernistas. Para terminar esta tesis, volvemos sobre un problema fundamental en el que nos hemos animado a intervenir, a partir de la inmensa evidencia que ha dejado la revista literaria: la necesidad de rescatar a los modernistas del descrédito moral y como artistas al que los condenaron los conservadores y liberales más autoritarios.

Conclusiones

Nuestra investigación en torno a la revista literaria modernista en el Ecuador se realizó en la ciudad de Quito, especialmente en el archivo del Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. Allí tuvimos acceso al valioso acervo de las letras de la modernidad ecuatoriana, resguardado y digitalizado gracias al esfuerzo de quienes conducen esta biblioteca. Para el análisis seleccionamos nueve revistas literarias ecuatorianas, dos de las cuales corresponden al período previo a la Revolución liberal: 1) *El Iris*, de Quito (1861); 2) *La Unión Literaria*, de Cuenca (1893). Las otras siete revistas las identificamos como producto de la imprenta liberal (1898-1917), pues fueron editadas en el Ecuador por su prensa, a saber: 1) *Revista de Quito*, imprenta El Pichincha, de Quito (1898); 2) *Guayaquil Artístico*, tipografía Gutenberg, de Guayaquil (1900); 3) *Altos Relieves*, tipografía Escuela de Artes y Oficios, de Quito (1906); 4) *Revista Letras*, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, Quito (1912); 5) *El Telégrafo Literario*, imprenta de *El Telégrafo*, Guayaquil (1913); 6) *Renacimiento*, imprenta Gutenberg, de Guayaquil (1916); 7) *La Ilustración*, imprenta del cine Ambos Mundos, de Guayaquil (1917).

Para iniciar este epílogo queremos destacar un argumento general, fruto de nuestros hallazgos: en las revistas literarias ecuatorianas se manifiesta claramente un quiebre entre dos épocas, un antes y un después de la Revolución liberal, particularmente, a partir de la campaña anticlerical que trajo consigo el proyecto del laicismo liberal. Este quiebre marca modos contrastantes en los que los discursos de las revistas entienden el lugar de la corriente del arte nuevo —el modernismo y sus afluentes— dentro de la formación de la modernidad ecuatoriana. Los discursos conservadores lo atesoran como signos de la participación del Ecuador en el arte culto occidental (una de las ramas de la heterogénea y jerárquica cultura nacional), mientras que después de la revolución la revista literaria modernista encierra diferentes momentos de participación dentro del debate entre distintas posiciones que conformaron la esfera pública liberal.

Así, en la época que nos ocupa, el arte se define como un campo de trabajo en el lenguaje, que resulta relevante para la libertad de conciencia, la crítica *desacralizadora*, la formación de una subjetividad activa y atenta a los cambios que conlleva la modernidad y convoca la república. Los modernistas acuñaron —no casualmente— el concepto de “república de las letras”, invocando el discurso republicano liberal que se abrió camino en el discurso público y la especificidad del campo de las letras. Las revistas debaten los

programas de cultura nacional de los liberales, pero juegan un rol muy lejano al de instrumentos propagandísticos; proponen discusiones y claves de imaginación y emotividad que traen consigo una noción de sujeto, de sociedad, de pensamiento, que implica un lugar activo del republicano de las letras en la transformación del mundo.

Las revistas analizadas en el período garciano y en el *progresismo* integraron ya algunos elementos parnasianos, mostrando la cercanía del gusto de las élites por los giros culturales en la metrópoli. Estas revistas literarias se interesaban por incluir en sus páginas elementos del arte moderno, entendido como un arte mundial y occidental. Así, convocaban a distintos personajes de reconocido valor intelectual del Ecuador de la época, independientemente de su identidad política, a confluir en el arte como un lugar ajeno a la política y cercano a la colección diversa que podría componer el patrimonio de una cultura nacional ecuatoriana.

En la revista *El Iris*, de Quito (1861), observamos cómo, pese a la intolerancia política característica del período garciano y de la *república del Sagrado Corazón*, sus editores consideraron que tenían carta libre para convocar a los intelectuales conservadores y liberales. El intento de este progresismo de las letras era definir el campo del arte como un campo políticamente neutral, lo cual se había intentado también en la ciencia empírica durante el mismo período. Las élites letradas de cada partido apreciaban tanto el valor de Montalvo como el de Mera, considerándolos patrimonio vivo de la cultura nacional. La erudición de ambos intelectuales, desde esta perspectiva, mostraría la elevada civilización que tenía el Ecuador, mereciendo un lugar en el sistema mundial de las naciones occidentales.

En la revista *El Iris* encontramos, por ejemplo, la obra del gran intelectual liberal ecuatoriano Montalvo, con su ensayo titulado “Dios a todos se acomoda”. Su aparición en esta revista tiene un sentido de patrimonio vivo de la cultura nacional. En contraste, en la revista modernista del período de la secularización liberal, Montalvo es recuperado como filósofo de la libertad de conciencia y del republicanismo democrático.

En *La Unión Literaria*, de Cuenca (1893), observamos que la élite regional declaró urgente la necesidad de crear una revista con claros signos de modernidad cultural, pues esta parecía faltar en una ciudad que se identificaba como moderna y articulada por mérito propio al sistema mundial. Las mencionadas revistas promueven la afinidad entre las élites del país y sus productores culturales y celebran su acceso al mercado mundial, así como los signos asociados al progreso. Sin embargo, Vásquez, Moreno y Crespo Toral —patriarcas y poetas marianos— condicionaron la apertura de

las páginas de su revista al requisito de no publicar discursos críticos contra la religión católica o la Iglesia. El progresismo, en calidad de movimiento político e intelectual, se propuso como una corriente modernizadora y tolerante, pero sin cuestionar los principios establecidos por el concordato firmado por García Moreno ante la Santa Sede, es decir, la determinación clerical católica sobre el Estado y la formación nacional ecuatoriana.

Este proyecto progresista clerical, de inclusión de la corriente del modernismo y de los intelectuales de los dos partidos dentro de los límites del *confesionalismo*, sufrió un revés definitivo ante el ascenso del radicalismo con su bandera anticlerical que se extendió incluso décadas más tarde, ante la promoción que hizo también el liberalismo moderado del laicismo y la cultura liberal. Por su parte, los intelectuales del progresismo conservador se identificaron con la reacción hispanista de Valera y con su rechazo al modernismo latinoamericano, al cual se tachó de arte degenerado, un concepto que surgía de la pluma hispanista en 1893 para referirse, precisamente, al arte nuevo.

Entre 1895 y 1920 el Ecuador se convirtió en un espacio de combate político cultural, en parte mediante las asociaciones civiles y, en lo que nos ha ocupado en este trabajo, a través de los proyectos editoriales que imprimieron su sello en la prensa y la esfera pública. Dentro de este combate y de los emprendimientos editoriales, nos ocupamos de las revistas literarias modernistas, las cuales se identifican como liberales; no estudiamos, como otros autores, la prensa conservadora —muy presente en la narrativa histórica— ni la Academia de la Lengua ni otras disciplinas. Dado que este esfuerzo se suma a un conjunto de trabajos históricos y de crítica literaria, que han abordado procesos hasta ahora desconocidos de la historia cultural e intelectual del país, es responsabilidad de futuras investigaciones ofrecer un estudio sobre los puntos de encuentro y la disputa entre los intelectuales inscritos en los distintos campos disciplinarios y cercanos a las diferentes corrientes políticas para producir una imagen de la polémica cultural mucho más completa.

Por nuestra parte, hemos reconstruido el discurso presente en las revistas literarias modernistas del período 1898-1920, que están claramente en diálogo con el proyecto liberal que se decantó por una visión de cambio radical en el Estado laico y en la educación pública. Las revistas literarias confrontaron tanto al clericalismo como al progresismo que no había propuesto una alternativa al concordato. Si la bandera del liberalismo fue la secularización del Estado, la soberanía popular y la autonomía frente al poder de la Iglesia, la bandera del modernismo fue la secularización de la cultura, la crítica

de la tradición y la creación de un arte y lenguaje modernos, desde la experiencia latinoamericana, acordes con el cambio histórico en curso.

Las revistas modernistas incluyeron reflexiones ensayísticas, poesía y noticias culturales, junto con secciones de narrativa que mantuvieron un diálogo muy cercano con la novela liberal del siglo XIX, particularmente con el tema de la crítica a la cultura señorial; su dominación y su noción de la verdad y belleza son objeto de reflexión en distintos momentos del desarrollo de la narrativa dentro de la revista modernista, desde las novelas por entrega del siglo XX, que hemos abordado, hasta los microcuentos que se encuentran en las páginas de la revista, presentando nuevas claves de emotividad, personajes y experimentación formal.

En las revistas del período de la secularización liberal se observa cómo la renovación estética modernista fue producida por los poetas ecuatorianos de manera simultánea y original a la de otras latitudes. Asimismo, se ve cómo sus aproximaciones a las literaturas española, francesa, anglosajona, española o nicaragüense es la de los lectores críticos contemporáneos, que mantienen un activo canje y también exponen sus propias creaciones; se trata de una voz propia y no de imitadores. Todo esto es importante recalcar cuando se trata de desmontar el canon de la crítica que ha calificado a los modernistas ecuatorianos de “decapitados”, imitadores, compradores de cultura foránea, ajenos a la formación de una cultura moderna nacional, entre otros epítetos.

Hemos observado que el modernismo ecuatoriano fue un movimiento que realizó contribuciones sustantivas al debate sobre los problemas de la renovación del lenguaje estético y la crítica latinoamericana ante el proceso histórico de la modernidad, frente a las corrientes globales de una cultura ligada a la mercancía; también hemos mostrado en Borja y en Fierro su renuencia a hacer de la poesía y su composición de lugar una segunda naturaleza.

Cueva (1993), entre los más destacados críticos ecuatorianos, sostuvo que la modernidad en Ecuador hizo su aparición en 1922 y que el modernismo fue una cultura importada de la metrópoli, que no fue una voz nacional. Al contrario de lo propuesto por Cueva, y con base en la lectura de las revistas literarias del período liberal, concluimos que en el modernismo se libró una literatura de batalla por las implicaciones culturales, estéticas y éticas de la secularización, colocando en primer plano la crítica de la denominación señorial, la libertad de conciencia, la nación republicana, la proclama de una sensibilidad profundamente emotiva, pero asociada a la experiencia de la modernidad.

En las revistas vemos cómo el círculo modernista ecuatoriano, junto con la prensa liberal, intervino en la formación del pensamiento crítico, tanto en su empresa cultural dentro de la esfera pública como en la obra misma de los intelectuales y artistas. Los modernistas mantuvieron viva la confrontación contra los modelos de identidad nutridos del pensamiento clerical e hispanista. Tuvieron presencia activa en la batalla en el terreno cultural por la secularización, entendida como una desacralización de las costumbres de la autoridad del sentido de lo bello y la moral, para dar paso a una formación del sujeto moderno, como sujeto crítico y creador de un nuevo lenguaje. La máxima de la libertad de conciencia fue llevada al plano ensayístico y de la obra literaria. La revista literaria modernista jugó por el cambio cultural afín a lo que se hizo en el campo de la instrucción pública laica y la imprenta liberal en la prensa. La crítica al conservadurismo, como proyecto cultural, dio lugar a la creación de personajes y poemas irónicos sobre las costumbres tradicionales y aproximaciones al horror de la violencia patriarcal en la narrativa, entre los distintos motivos presentes en diversos géneros de escritura.

La revista modernista denunció a la familia patriarcal conservadora, su moral y el honor señorial de la hacienda, así como a la familia clerical, que prefería la Iglesia antes que la nación y que marcaba con esclavitud moral a sus propios miembros y a los subalternos excluidos de la nación. Hemos reconocido que este es un tema claro de la novela liberal y del microcuento, que introducen el suspenso y el temor ante la violencia de las costumbres de la familia conservadora, cercana al poder de la Iglesia y a la dominación señorial sobre los hijos, y causante de la deshumanización de los indios.

Ensayistas, narradores y poetas sostuvieron las propuestas del liberalismo decimonónico y, a la vez, respondieron al renovado discurso del hispanismo. Así, entre la obra notable marcada por este signo, tenemos la labor poética de Fierro, quien trabajó en su poemario *El laúd en el valle* (1919), un desprendimiento del gusto señorial hispanista, y construyó una propuesta de claves simbólicas y sentimentales propias dentro del modernismo.

Asimismo, concluimos con la afirmación de que el combate modernista contra la tradición no fue extranjerizante, según lo hemos reconstruido con base en las revistas. Más allá del cosmopolitismo que marcó las redes de esta corriente, los poetas modernistas ecuatorianos integraron una red cultural asentada en diversos lugares del país y el continente, integrando un sector de la intelectualidad española. Intervinieron en un debate sobre la identidad cultural en el proceso de transformación del que formaron parte; así,

dialogaron con el *arielismo* latinoamericano y aportaron a la propuesta de un modernismo en clave iberoamericana, que tuvo cercanía con los orígenes de las vanguardias.

Hemos identificado a lo largo de las revistas el peso que tiene el debate sobre el sentido de la producción literaria en la disputa cultural. En diálogo con los intelectuales liberales del país, los modernistas sostuvieron discusiones en contra de los intentos de hacer de la revista literaria un medio de propaganda; revalorizaron las tradiciones críticas del liberalismo decimonónico y cultivaron un diálogo muy vigoroso con los intelectuales liberales cercanos al *arielismo*, que tenían posiciones relevantes dentro de los órganos de instrucción pública liberal. Se diferenciaron, sin embargo, de la perspectiva de los anteriores, al reclamar el valor de la ruptura antes que la identidad, proponiendo en su obra claves críticas y de formación sentimental que el poeta presenta al lector moderno, como una construcción de la mirada ante los quiebres y contradicciones de la vida moderna.

La revista modernista contiene una sensibilidad y una intervención radicales en el campo cultural latinoamericano y, particularmente, en la disputa cultural ecuatoriana de principios de siglo XX. En primer lugar, los autores de las revistas modernistas hicieron su propio aporte a la revolución en el campo de la forma y las sensibilidades críticas, como su escuela para el mundo moderno, en el marco de la promesa democrática e innovadora del liberalismo. En segundo lugar, revalorizaron el Romanticismo republicano e ilustrado como valor cultural, pero no escribieron en clave romántica, esto es, dejaron a un lado la alegoría patriótica y la cultura cívica asociada a la lucha militar para construir la voz poética, un sujeto en medio de transformaciones institucionales y tensiones culturales; tematizaron el mercado, la ciudad e, incluso, la dominación rural desde una mirada distinta a la de la guerra. En tercer lugar, fueron críticos con el positivismo, con la mercancía, con la tradición propia, con el deseo de llenar los vacíos de la modernidad, con la idolatría de antiguas religiones; fueron críticos con las condiciones de la dominación y contrarios al prejuicio. En cuarto lugar, fueron sensibles a la pérdida de referentes que toda esta crítica significaba; se expusieron como sujetos y se arriesgaron a sufrir, bajo el supuesto de que esta transformación era la premisa para una nueva capacidad creativa, emotiva y fraternal en la sociedad moderna.

El contraste con las revistas literarias del progresismo —las más importantes del modernismo ecuatoriano, forjadas en ciclos históricos marcados por la expansión del mercado mundial, la revolución republicana, la formación del Estado laico, la disputa cultural y la Primera Guerra Mundial— nos lleva a concluir, en definitiva, que fueron

revistas *de combate* dentro de un terreno específico, que tuvo su mayor contribución en la formación de miradas críticas y de una sensibilidad estética transformadora.

En las siguientes páginas abordaremos los combates y las consecuentes tesis que se formularon entre los materiales de las revistas literarias. En primer lugar, a manera de conclusión, reconstruimos la definición perfilada por los modernistas, respecto de su trabajo artístico y la teoría sobre el lenguaje que esta encierra. Esta definición se sugiere en el conjunto de la obra que reproducen las revistas. Para ofrecer una síntesis, retomamos el tema retórico, propuesto por los propios modernistas con la noción de “doble paraíso”, imagen acuñada en Latinoamérica, que guarda cercanía con la propuesta del modernismo cosmopolita, al definir el arte nuevo con la imagen de la *cámara doble*. En la escuela del modernismo resaltamos la publicación del ensayo “La cámara doble” de Charles Baudelaire. Este ensayo habla a los artistas de la producción de lugar, es decir, de la creación del escenario y la educación de la mirada que propone el simbolismo entre las fuentes del modernismo. Este influyente texto, clave para la composición poética y referente de distintos ensayos críticos sobre el arte modernista, se refiere no solo a la creación del escenario de la ficción literaria, sino también a los métodos propios del arte, desde cuya *mirada* para Baudelaire es posible emprender una crítica a la racionalidad que domina el mundo. Este hecho ha sido reconocido por la obra de Walter Benjamin en su conocido ensayo sobre Baudelaire (2014).

En segundo lugar, nuestras conclusiones vuelven sobre los hallazgos realizados en las revistas literarias y sus distintos proyectos editoriales, ubicados en ciclos históricos específicos y atravesados por una actualidad de su debate. Resumimos la interpretación ofrecida a lo largo de la tesis sobre lo que definimos como los combates que identificaron a cada proyecto editorial, a cada revista, en distintos géneros de la escritura y en contextos específicos de intervención.

En un tercer nivel de conclusiones, intenta ser un aporte a la historia intelectual ecuatoriana, particularmente para quienes construyen estudios sobre la revista literaria. Reunimos los principales conceptos y propuestas esgrimidos en cada proyecto editorial, así como su contribución a la formación de redes intelectuales, su valoración del proceso cultural y las incursiones artísticas más destacadas de cada publicación, incluyendo los motivos sobre los cuales giraron. En este acápite de conclusiones ofrecemos una síntesis de la intervención de cada revista dentro de una pregunta de época.

Aparecen como objetos de interés la institucionalización pública, el mercado, la presión política, la fiesta cívica, la ciudad, el campo, la Primera Guerra Mundial, todos

vistos con atención y comentados, directa o experimentalmente, por las revistas. Incluso sus formatos se mueven en tensión con su propio tiempo, tal como hemos argumentado y resumiremos a continuación. Retomando la pregunta de partida, recogemos los hallazgos realizados en cuanto a cómo cada revista ofrece aproximaciones críticas a su contemporaneidad desde el trabajo en el lenguaje artístico y el ensayo cultural.

Para finalizar, incluimos en nuestras conclusiones una *respuesta* a la noción de que el modernismo latinoamericano constituyó una estética que idolatraba a las antiguas religiones o que se había convertido en expresión del coleccionismo asociado al mercado mundial, es decir, una *estética compradora o de bazar*.

La relevancia de esta discusión sobre el culto a las antiguas religiones o “estética de bazar” en los modernistas radica en la pregunta de si los modernistas mantuvieron su trabajo crítico más allá de la disputa contra el discurso cultural del conservadurismo y si, por tanto, como proponemos, puede encontrarse en ellos una contribución a las tradiciones críticas de la modernidad. Como conclusión, y con base en los hallazgos realizados en las revistas, y representados de manera muy relevante por la obra poética de Fierro, sostenemos que el recurso modernista de las imágenes de antiguas civilizaciones y religiones es un modo de invocar la civilización en forma de ruinas irreparables, motivo que invoca la mirada sensible y alerta del hombre moderno para representar su condición de no retorno. La propuesta es contraria a la posibilidad de reconstruir lo sagrado. En este aspecto se produjeron interesantes tensiones entre distintos giros intelectuales de la tradición liberal, por ejemplo, entre el arielismo y el modernismo, que muestran un eje de distancias.

La distancia estética y política de los modernistas ante la “estética de bazar” no radica solamente en la asociación que hicieron los modernistas entre su trabajo y el de la formación de la república, en una búsqueda de la mayoría de edad, tal como propuso José Martí. Se encuentra también en el aparato crítico que elabora la poética modernista frente a la tentación de producir otros fetiches, la tradición e identidad cultural, las antiguas religiones y las mercancías, materia de reflexión en las obras de Fierro, Noboa y Silva, entre los más notables modernistas ecuatorianos estudiados en las revistas de la época.

1. *Un doble paraíso: visiones modernistas del trabajo artístico y el lenguaje*

En las revistas modernistas estudiadas, así como en los ensayos que formaron escuela en el modernismo latinoamericano, también presentes en las revistas citadas, observamos cómo la poesía fue concebida como una obra forjada en el marco de una teoría crítica, que enfatiza el carácter arbitrario del lenguaje frente a su referente extra-discursivo y que, con base en esta tesis, define el carácter del trabajo artístico, su relativa autonomía y sus límites. Asimismo, resalta la propuesta de una obra de arte que cultiva y se nutre de un modo de mirar la experiencia de la modernidad. Así, define la mirada del poeta como la de un sujeto expuesto y sensible ante el fenómeno del cambio, los nuevos objetos que pueblan el mundo y lo que se ha perdido, entre otros temas.

El concepto de sensibilidad propuesto por Gutiérrez Nájera traduce bien los códigos compartidos por un amplio círculo de intelectuales, que concibieron la obra de arte como escenario en el que es posible la renovación de la sensibilidad. En este mismo sentido, el discurso magistral de Darío nutre e interpreta bien la tesis de los modernistas, según la cual es necesario prevenir al artista y al lector de quedar embelesado por el paisaje creado por la poesía, una advertencia que conduce al público en formación a descubrir el ejercicio de disociación entre el lenguaje y la realidad. El poeta incursiona en el discurso de la forma y construye una aproximación al entorno que advierte contra el deseo de poseer el objeto amado y cultiva otra forma sensible de *espectar* y relacionarse con el mundo transitorio y sus personajes.

La crítica literaria interpretó la recurrente melancolía, presente en la poética modernista ecuatoriana, como una expresión de enajenación del entorno *aristocratizante* y como una copia de una cultura foránea que desconocía la cultura propia, identificada con el paisaje y las costumbres. Según la opinión del influyente periodista M. J. Calle, los poetas modernistas añoraban la metrópoli y se distanciaban de su entorno local.⁹⁵ En contraste con esta propuesta, los modernistas latinoamericanos —como Gutiérrez Nájera, Martí, Darío y los ecuatorianos Noboa, Fierro, Borja y Silva—, asociaron en la obra literaria la melancolía con el sentido de pérdida de la adecuación entre lo que alcanza el lenguaje y la vida que se escapa como referente, imagen relacionada con una tesis sobre

⁹⁵ M. J. Calle propuso que el modernismo literario en el Ecuador era una influencia extranjera y calificó al poeta Humberto Fierro de ser uno de los que formaban parte de la “canalla literaria”. Esta opinión la escribió en el diario *El Guante*. Los modernistas, como Noboa, respondieron en el semanario *El Arlequín* (1915 y 1916) a esta acusación.

la autonomía relativa del lenguaje, que insistió en desmentir el mito de la adecuación del lenguaje a su objeto o referente. La melancolía llama la atención al sentimiento que produce tal pérdida fundante de la modernidad y premisa del trabajo artístico moderno.

En otros trabajos hemos resaltado cómo en los países centrales el giro cultural, asociado a la teoría de la autonomía del arte, marcaba el proceso de especialización de los campos del saber. Los modernistas latinoamericanos defendieron en sus revistas especializadas una noción profesional e informada del arte, pero, más allá de la especialización profesional, el discurso de la autonomía del arte estaba en diálogo con las nociones de desacralización, emotividad, soberanía y sentimiento frente a lo habitual.

La intervención de los modernistas latinoamericanos —en torno a la noción de la libertad de la forma o la autonomía del lenguaje, construida en claves de melancolía, signos que describen la pérdida y el surgimiento de nuevas miradas— aportó a la desacralización de las costumbres y del patrimonio e, incluso, a la crítica sobre el positivismo científico. Los modernistas reflexionaron sobre el artificio, repudiando el paisaje naturalista y proponiendo temas como el ocaso y la noche, como escenarios simbólicos de la nueva creación.

El combate de los modernistas incluyó una respuesta a sus detractores, quienes, como hemos dicho, los calificaban de idólatras de lo exótico y foráneo. En este sentido, se refería el poeta Fierro al periodista liberal Calle (quien lo acusaba de *exotizante*) como un periodista elemental, que no había desarrollado un propio punto de vista: “trataba de hacernos creer que era un periodista ilustrado, porque citaba todo lo último que había leído en un catálogo. Pero desbarraba lamentablemente. Tiene sacrilegios y cosas inconcebibles, como aquella de decir que Rubén Darío, Maeterlinck y Verlaine son unos mostrencos” (Fierro 1919b).

Para reconstruir la respuesta que dan los modernistas a tales acusaciones, destacamos de la selección de obras y discursos modernistas estudiados, los hallazgos realizados en la voz de Gutiérrez Nájera,⁹⁶ en una pieza corta de Martí: “El verso” (1906); del libro *Autobiografía: España Contemporánea (Crónicas y retratos literarios)*, de Darío, los artículos “El modernismo” (1999b) y “La crítica” (1999a). Además, rescatamos las voces de los poetas y críticos ecuatorianos, entre ellos: de José Antonio Falconí Villagómez, su texto “La influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana” (1968); de

⁹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895): poeta y ensayista mexicano, crítico y prosista, fue fundador de la *Revista Azul*; publicó una serie de cuentos: *Cuentos frágiles*, *Cuentos de color de humo*, *Primeros cuentos*, *Últimos cuentos*; *Cuaresma del duque Job*...

Gonzalo Escudero, “La luz cenital de Rubén Darío” (1968); y de Humberto Fierro, fragmentos de los poemas “Capricho español” (1926), “Brisa heroica” y “La náyade” (1919c).

En un interesante y largo ensayo titulado “El arte y el materialismo”,⁹⁷ publicado por Gutiérrez Nájera en 1876, en *El Correo Germánico*, de Ciudad de México, el poeta argumenta a favor de la relevancia del concepto de *sentimiento*, *sensibilidad* o *sentimentalismo*, para entender el trabajo en el arte moderno, como una tarea en autonomía de la forma y en construcción de un nuevo modo de sensibilidad.

El concepto de sensibilidad forma parte de una crítica a las teorías del realismo y del positivismo, del “atroz materialismo”, donde surgen opiniones descalificadoras para la poesía sentimental, como las del crítico de *El Monitor*, el señor P. T., quien asegura que la poesía sentimental “es *fútil*, vana e infructuosa [...] el espíritu no existe, el amor es una quimera, luego la poesía erótica es vana y perjudicial” (crítico de *El Monitor* citado en Gutiérrez Nájera, 1876, 3). Gutiérrez Nájera señala el error de este autor y le pide que no confunda poesía sentimental con poesía erótica:

El señor P. T. ha confundido lastimosamente la poesía sentimental con la poesía erótica. [...] Ha creído que se denominaba únicamente poesía sentimental a aquella que está consagrada a cantar el amor, y esta creencia es evidentemente errónea. La poesía sentimental abraza... todo aquello que revela los sentimientos del poeta, ya sea por la mística meditación, ya por el ardor guerrero, ya por el lánguido suspiro. (4)

En su concepto, la sentimentalidad modernista no nos remite a una aproximación anti-racionalista o turbada de la realidad; no es una idolatría emocionada del objeto: “la sujeción tiránica y absurda, la falta de libertad ahogan al poeta, su genio y sofocan sus aspiraciones, le arrebatan ese principio eterno que es la vida del arte” (5).

El objeto del arte no es la imitación ni el retrato de la naturaleza. El arte modernista se distancia del “arte esclavizado”, aquel que está obligado a mirar siempre la tierra (el objeto), por efecto de las teorías que promueven, en su concepto, la deificación de la materia. En contraste, el arte moderno tiene por objeto la discusión sobre lo bello como producto de la subjetividad y no como atributo de la materia en sí. Para explicar esta diferencia, propone la rica imagen de dos paraísos: uno natural, real, y otro resultado de una composición artificial. En el primer paraíso todo es real; se observa a una pareja feliz,

⁹⁷ En el ensayo extenso y por entregas, Gutiérrez Nájera responde enérgicamente a un artículo escrito por “el incógnito crítico de *El Monitor*”, quien censura algunas concepciones sobre la *poesía sentimental* que defiende Gutiérrez Nájera.

las plantas cuelgan de la naturaleza tal cual son, tanto que podrían ser clasificadas por un botánico; también podríamos identificar a cada animal por su exactitud y realismo. Gutiérrez Nájera considera que el retrato idéntico a la natura no tiene alma porque todo se muestra como en molde, todo se repite e imita. En el segundo paraíso, por el contrario, nada se puede reconocer como una imitación perfecta. El dibujo no retrata los objetos tal cual son. No se comprende bien qué clase de árboles, qué animales o cosas son aquellas; sin embargo, “la composición es grandiosa, los pájaros cortan el aire [...] y la luz lo baña todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos” (13).

Con la imagen de los *dos paraísos* Gutiérrez Nájera insiste en que el principio del arte no es la imitación; el poeta no es el espejo que retrata con fidelidad los objetos, sino que está provisto de un material —la forma— que le permite hacer una composición artificial. El artista compone una segunda escenografía con la riqueza y complejidad del espíritu creador, verdadera fuente de la emotividad. El creador sienta las premisas que rigen la forma y la hacen posible; en esta medida alude a una convicción general de los modernistas respecto de la autonomía del significante, pero más allá del desencanto, el poeta hace cantar a la forma, trabaja en ella hasta hacerla fuente de una nueva emotividad.

El investigador contemporáneo José Luis Bernal⁹⁸ ha destacado cómo los modernistas hacen un esfuerzo por crear un paisaje integral y, a la vez, reconociblemente artificial (2007). Conectaron, para ello, campos antes separados de las artes: pintura, música y poesía combinadas para crear tales escenarios integrales, propiciadores de experiencias de sinestesia.

En efecto, el maestro Darío estudió las posibilidades de creación de los artistas impresionistas. En 1886, en New York, escribió el ensayo “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”. Su observación lo llevó, en la práctica, a construir un objeto estético semejante a los que hacían los impresionistas, es decir, a encontrar la luz en el poema y a realizar el ejercicio de las combinaciones sensoriales, a producir sensaciones que construyeron sus poemas empleando el método dariano: “sinestesias y sensaciones raras [...] y armonías verbales, léxico y giros sintácticos cultistas, exotismo y erudición mitológica” (Sucre 1985, 41). Guillermo Sucre encuentra que, a pesar de los registros de Darío en la poesía de Lugones y Herrera y Reissig, los dos poetas construyen una perspectiva distinta. Más que la proporción y el orden simétrico, en ellos tiende a

⁹⁸ José Luis Bernal Muñoz, doctor en Arte por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98* (1994). En este caso, nos referimos al ensayo “El color en la literatura del modernismo” (2007).

prevalecer la desproporción y la asimetría, la exageración y también la parodia (Sucre 1985, 41).

Las propuestas de Gutiérrez Nájera y de Martí coinciden con la noción de los simbolistas franceses, sugerida en la frase de “El arte es azul”, de Víctor Hugo. Mallarmé, en su poema “L’Azur” dirá: “el Azul triunfa, y yo los oigo cantar en las campanas... / estoy obsesionado. Azur! Azur!”. En este sentido, Darío proponía que la palabra no tenía otro valor que el del misterio que ayudaba a presentir. De hecho, antes de publicar su libro *Azul*, en 1888, Darío utilizaba el color azul como símbolo del sujeto creador. Es así como en “El pájaro azul” nos cuenta sobre un poeta que encierra en su cerebro un pájaro azul del cual solo podría liberarse con la condición de la muerte del poeta.

Como ha observado Valeria Coronel —en un breve ensayo de interpretación sobre el texto “Paisaje en el cine”, del poeta y crítico guayaquileño Medardo Ángel Silva, publicado en *La Ilustración* (abril, 1918c)— él relacionó con toda claridad el trabajo de construcción de los paisajes artificiales del cine con el surgimiento de una sensibilidad moderna. Silva describe una sensibilidad atormentada, una construcción artificial del paisaje, un nuevo público urbano en una ciudad en la que se experimentan las emociones y las violencias de la modernidad (Coronel 2005).

Emerge una nueva forma de subjetividad que se identifica mejor con aquel *segundo paraíso*; de un escenario compuesto de forma claramente artificial resulta un universo emotivo para el público de la urbe guayaquileña: “nosotros nerviosos e inquietos organismos de la edad de artificio”, decía Silva, identificándose con una época que había roto con la sensibilidad apegada al ideal de canto a la naturaleza:

Verdad que un hombre de la edad heroica y ruda, lector de églogas primitivas hechas con el color propio de la Naturaleza, con el tono del cuadro verdadero no amaría estos paisajes de recortados árboles de viñeta hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped. Pero nosotros nerviosos e inquietos organismos de una edad de artificio, los amantes neuróticos de los ballet orientales, suntuosos deslumbrantes de voluptuosidad; nosotros hijos del siglo que mata riendo, vamos gustosos a ver pasar rápidamente como nuestras vidas atormentadas, los paisajes hechos en la Cinematografía. (Silva citado en Calderón Chico 1999)

La noción de sensibilidad y de sujeto creativo que nos proponen estos autores nos remite a una idea más general e innovadora de sujeto moderno. La sensibilidad modernista contrasta con la romántica y con la del positivismo e instala nuevos referentes de emotividad que invitan a salir de la relación sujeto-objeto para reubicarse en la

condición humana escenificada sobre el intercambio y la interlocución, apasionada y precaria al mismo tiempo. Mientras el Romanticismo convoca a una contemplación emotiva de la naturaleza y promueve una imagen del artista como sujeto heroico, el modernismo reclama una sensibilidad que se conecta con la propia condición desacralizada y de precaria identidad del sujeto moderno, con sus “vidas atormentadas”.

Gutiérrez Nájera y M. Á. Silva sugieren que la poesía moderna es cercana a una sensibilidad de época y constituye su nuevo espacio de reconstrucción de la emotividad. El creador modernista invita al lector a reconocer las claves dentro de las cuales modela la forma, pero su trabajo va más allá de la evidencia; se despliega en la construcción de un territorio regido por unas reglas particulares, en el cual se producen varias visitas: la del autor y la de los lectores, que se encuentran en una nueva sensibilidad en torno a la belleza y al horror de la condición humana. El sujeto de la sensibilidad modernista va riendo, atormentado sobre su condición efímera: neurótico y conmovido, visita el lugar de los paisajes artificiales.

El poeta es el sujeto moderno que se ubica en el inestable territorio del lenguaje y desde allí propone nuevos mundos posibles. La creación de nuevos paisajes artificiales, de árboles de viñeta no se describe como un gesto de quemeimportismo con el mundo, sino como (parafraseando a Silva) un trabajo consciente y pacienzudo de un jardinero. La imagen nos sugiere que el artista no se identifica como un sujeto indiferente, sino con un trabajador que se esfuerza en la creación de escenarios capaces de activar una nueva sensibilidad en reconocimiento de una nueva condición humana. Los críticos modernistas son explícitos al declarar su voluntad de disputarse, contra otras corrientes poderosas, la definición legítima de “lo bueno y lo bello”, lo cual implica una concepción del arte nuevo como un espacio de reflexión ética.

Contra la atadura de lo bello a los objetos consumidos como referentes de progreso y distinción, la nueva noción de sensibilidad se liga al reconocimiento de la condición conflictiva e inestable del entorno en el que habita el sujeto moderno: “El vulgo [...] juzga únicamente por la impresión que reciben los sentidos, y prefiere un melocotón, una flor o un árbol bien pintados a todas las catástrofes de la historia desarrolladas magistralmente ante sus ojos” (Gutiérrez Nájera 1876, 11). La referencia al vulgo no es estamental; se refiere a quienes, por seguir convenciones, no pueden impresionarse ante las contradicciones, violencias y catástrofes que trae consigo el progreso.

En contraste con la imagen del modernismo, como una escuela francesa importada por poetas extranjerizantes, los autores mencionados y Martí defienden el

papel de América Latina como fuente de renovación del lenguaje dentro de un marco mayor de emancipación. Es conocido el perfil político de Martí en la guerra de independencia de Cuba; así, en el ensayo “Nuestra América” (1985) o en el prólogo al “Poema del Niágara”, de J. A. Pérez Bonalde, apunta claramente a la emancipación. En este sentido, proponía Martí el trabajo de construcción de un verso como un ejercicio de creación de un mundo emancipado. En un ensayo-poema, publicado en *Altos Relieves* (1906, 166), por selección de los editores, se resalta una composición en la que Martí conecta en verso el horizonte modernista de construir escenarios nutridos y, al mismo tiempo, aclara que estos elementos de la sensibilidad no son agregados o atributos de un objeto, sino elementos que remiten al trabajo humano, al del artista:

“El verso”

El verso es perla. No han de ser los versos como rosa centifolia, toda llena de hojas sino como el jazmín de Malahar, muy cargado de esencias. La hoja debe ser nítida, perfumada, sólida, tersa. Cada vasillo suyo ha de ser un vaso de aromas. El verso por donde quiera que se quiebre, ha de ser luz y perfume. Han de podarse de la lengua poética, como del árbol, todos los retoños entecos ó amarillentos ó mal nacidos, y no dejar más que los sanos y robustos, con los que con menos hojas, se alza más gallarda la rama, y pasea ella con más libertad la brisa, y nace mejor el fruto. Pulir es bueno, más dentro de la mente, y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba del mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos, ni se aquilata el verso, luego de nacido, con engalanarlo con aditamentos y aderezos. Ha de ser hecho de una pieza, y de una sola inspiración, porque no es obra de artesano que trabaja á cordel, sino de hombre en cuyo seno se anidan cóndores, que ha de aprovechar el aleteo del cóndor. (Martí 1906, 166)

Los detractores del proyecto modernista se veían sintomáticamente amenazados y, por lo general, salían en defensa de la identidad cultural que dictaba una forma de representación y de sensibilidad más esencialista. Así, Juan Valera, católico atormentado, hacía señalamientos sobre la literatura de “última moda” y decía:

Que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos. Que en ese infinito y tenebroso e incognoscible perciba la imaginación, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y renovadas mitologías. (Valera 1888, 27)

La España castellana combatía la renovación cultural con argumentos sobre las costumbres, tradiciones e identidad lingüística y cultural (Darío 1999b, 238). En el ensayo “El modernismo”, escrito por encargo para el periódico *La Nación* de la República

Argentina, Darío comentó sobre tales ataques de la prensa de Madrid, a la que llamaban mala literatura latinoamericana afrancesada:

El formalismo tradicional, por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según Juan Valera, no puede arrancarse “ni a veinticinco tirones”. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo como la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista. (Darío 1999b, 236)

Darío, refiriéndose a los límites del tradicionalismo español, añade:

Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad. Además la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen el gran público, y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte en todo su integral valor. (236)

Para Darío, fue América Latina la que sacó al idioma español del atavismo y le dio alas:

En América hemos tenido este movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe una nueva generación americana, un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocridad. Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros de Lugones o Jaimes Freyre entre los poetas [...]. Nuestro modernismo, si se puede llamar así, nos va dando un punto aparte, independiente de la literatura castellana [...]. Los verdaderos consagrados saben que no se trata ya de asuntos de escuelas, de fórmulas, de clave. (238)

Mientras Valera encuentra que *Azul* es un libro lleno de sarcasmo, pesimista, poblado de seres fantásticos, donde vagan las ruinas de destrozadas creencias y supersticiones, Darío señala la cercanía de la ironía, el horror y la belleza en este movimiento cultural que se reconoce cultor de la crítica.

Darío fue un referente clave en la creación del modernismo ecuatoriano. Falconí Villagómez sostiene que la generación que puso en circulación las revistas modernistas ecuatorianas, en los inicios del siglo XX, se había formado con su obra. Si bien habían conocido *Azul* y *Prosas profanas* con cierto retraso, pues el país se encontraba en proceso constituyente después de una guerra nacional en 1896, el libro *Los raros* fue leído a

tiempo y asumido como escuela: “nos dedicamos a leerlos en idioma original; la mayor parte eran franceses, y a tomar como evangelio su métrica de ‘Prosas profanas’” (Falconí Villagómez 1968, 77). En el ensayo que tituló “La luz cenital de Rubén Darío” (1968) Gonzalo Escudero sostenía que:

El advenimiento del modernismo significó la defunción del Romanticismo y de sus cuitas y pesadumbres, aunque los dómines de la perspectiva lo definían despectivamente como decadentismo o como poesía agónica en trance de inevitable disolución [...] Incurrieron en un grave error los críticos que han sostenido la tesis de que la revolución rubendariana era puramente formal porque se ceñía tan solo a las vestiduras del lenguaje poético y al embrujo de sus combinaciones, consonancias y disonancias. Había algo más hondo en esa revolución que consistía en su contenido proteico y universal. Rubén Darío exhumó todas las figuras y presencias de la mitología helénica en su poesía. Su escenario era un dilatado bosque con todas las embriagueces del verde, poblado por dioses, diosas, semidioses, sátiros, satiresas, ninfas y náyades. [...] un sentido pagano y dionisiaco por su vértigo y alegría vital y por su palingenesia germinadora en la que el ser real o irreal goza, se expande y fructifica. (1968, 50-51)

En *Letras* de 1913 se publicaron dos poemas de Fierro: “Tríptico oriental” (1913c), dedicado a Gonzalo Zaldumbide, y “Siringa” (1913b). En este número, con la colaboración de los poetas peruanos Luis Fernán Cisneros, Enrique Bustamante y Ballivián y Félix del Valle, se dedicó una sección a dilucidar a Darío como maestro:

¡Rubén Darío! ¿Quién no le debe alguna emoción inolvidable? ¿Quién no ha sentido una sacudida interior, un *frissonement* indescriptible, como de corriente eléctrica, al leer sus poesías? Todos hemos sido sus admiradores apasionados. Parece que hubiese escrito consultando los gustos de la generación a que pertenecemos. Como ella, a ratos se muestra desorientado; a ratos, ansioso de ideales a cual más contradictorios; ya maldice en fuerza de la desilusión que sigue a cada pasión satisfecha, ya llora de impotencia a cada ideal inalcanzado. Este poeta encarnó la neurosis de nuestro siglo y nos enseñó cantos de vida y de esperanza. En su refinamiento por el arte, pidió a la forma algo más de lo que podía darle y obligó a los versos a amoldarse al ritmo ondulante con que vibraba la poesía en lo interior de su alma. (Jijón Meneses 1913, 249-52)

Aquí se deja ver el carácter de ejemplo de Darío. No se trataba de la importación de un estilo. El modernismo se forjó como una postura radical que confrontó en el plano de la cultura la autoridad de los intelectuales conservadores. En el Ecuador, la Revolución liberal había logrado la secularización del Estado, pero fue el círculo modernista, junto con la prensa liberal, el que lideró el desarrollo del pensamiento crítico y mantuvo viva confrontación contra los modelos de identidad nutridos del pensamiento romántico y conservador. El modernismo ecuatoriano creó una tradición de pensamiento crítico que marcó la disputa política del siglo XX (Valencia Sala 2007). No es casual que para los

poetas modernistas ecuatorianos el legado de Darío haya sido, al mismo tiempo, su claridad sobre el carácter de la poesía moderna y su posición como referente de revolución.

Darío marcó el espacio entre los poetas de su generación y los de las nuevas generaciones. Como dijo Pedro Henríquez Ureña, de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Darío. Así mismo, los modernistas ecuatorianos marcaron e impulsaron una revolución cultural, aún poco conocida, ligada a las nuevas concepciones del sujeto en su condición y experiencia contradictoria como contemporáneos del siglo que “mata riendo”.

2. Las revistas modernistas ecuatorianas durante el liberalismo: ciclos específicos y conexiones en un proceso histórico del campo intelectual

En nuestro estudio respecto de los proyectos editoriales, la obra artística y las intervenciones en la polémica cultural, presentes en las revistas literarias, observamos ciclos históricos específicos. En primer lugar, la *Revista de Quito*, en 1898, reclamó una estética transformadora para los tiempos posteriores a la confrontación armada. Se trataba de formar la nueva sensibilidad y no convertirse en un órgano de propaganda. Los intelectuales de la *Unión Liberal*, atentos al interés del arte moderno, propusieron dejar atrás la sociabilidad de cuartel, dar fin al período de las armas y construir una opinión pública civil, intelectual y sensible. En esta revista observamos un proyecto estético y de cultura contrario al conservadurismo, pero también crítico del proselitismo fácil, una revista que buscó identificar el campo del arte en un contexto de conflicto.

El proyecto editorial de esta revista fue crear una cultura liberal, mediante la puesta en circulación de relatos que mostraran sentidos de gusto e identidad liberal. La literatura tenía que aspirar a una nueva formación crítica. La revista se reconoció afín a la crítica contra los repetidores y al “modernismo extranjerizante”. Reclamó, junto a José E. Rodó, la posibilidad de conectarse con el espíritu de los pueblos y relacionarse con los referentes conocidos; hizo un reconocimiento de las tradiciones clásicas y españolas, como potencial fuente de identidad que podría nutrir una revolución propia iberoamericana.

Por otra parte, encontramos que el aporte específico de *Guayaquil Artístico* (1900) fue resaltar a los creadores y al público nacional en la cultura moderna. Su empeño se centró en la valoración de la producción literaria y artística en Guayaquil y en otras

ciudades del Ecuador; formar sensibilidades modernas y consolidar el espacio nacional fue el discurso de *Guayaquil Artístico*.

En diálogo con el Partido Liberal, y en pleno ejercicio del Gobierno liberal, en 1900 la revista dejó claro su rechazo a que el conservadurismo interviniera en el país con fuerzas transnacionales. En relación con lo nuevo, *Guayaquil Artístico* se dirigió a los artistas y les propuso construir arte moderno desde la nación. Los artistas ecuatorianos participaron en la formación de la modernidad continental en la que estaba interviniendo la intelectualidad latinoamericana de inicios del siglo XX. Podemos afirmar que *Guayaquil Artístico* fue un eslabón clave en la transición entre una prensa de agitación y unos proyectos culturales especializados en el cambio cultural, durante una época de transformaciones radicales.

La revista portó las primeras experiencias en la difusión de ensayos, narrativa y poesía experimental. Así, muestra géneros en construcción, entre estos, la narrativa de ficción cercana al imaginario científico. El contacto con las ciencias experimentales no se percibía como un amenazante instrumento industrial, sino como un saber no dogmático. En este marco, *Guayaquil Artístico* entregó a sus lectores, a partir de 1900, la novela de folletín de Francisco Campos, *Un viaje a Saturno*, obra de gran erudición científica, para el disfrute de un público moderno.

Guayaquil Artístico fue una revista de gran impulso, que generó expectativa y preparó el terreno para que en la década de 1910 el modernismo literario más maduro irrumpiera en revistas como *El Telégrafo Literario*, y fuera acogido con expectativa por parte de un público dispuesto a la innovación literaria modernista. Su afán se suma a una corriente internacional que reconoce los esfuerzos editoriales e intelectuales del proyecto liberal.

En 1904, la revista publicitó la novela *A la Costa*, y el retrato biográfico de su autor, Luis A. Martínez, quien entonces era un intelectual liberal y un adalid del proyecto de la instrucción pública laica. La ficción que propone *A la Costa* llama la atención sobre las rutas posibles del cambio histórico. En esta novela política, Martínez ofrece diferentes escenas cargadas de imágenes que evocan tiempos de cambio. En este sentido, enfoca distintos espacios como escenarios de transición. Luego de dar información y detalles acerca del oscurantismo conservador, el autor establece que el liberalismo también puede tener oscuridad, que hace falta conciencia para entrar en el cambio histórico. Los escenarios con mayor potencial hablan de emancipación y son, sin duda, los momentos reflexivos de diálogo político y personal, así como los períodos críticos frente a las

diferentes formas de dominación social, las cuales marcan, a la vez, los avatares y los posibles rumbos de la nación.

El relato de Martínez conduce a dos escenarios: por un lado, la Sierra y su capital tradicional, oscura y católica. Por otro lado, la Costa, donde se puede observar la movilidad en la sociedad y la producción agrícola como alternativa de vida y trabajo, escenario que, no obstante, está bajo interrogación, puesto que existen formas tiránicas de trabajo y rencores sociales. El católico Salvador sabe que, a pesar de su lucha contra la tradición y la religión, ha sido derrotado y vuelve a ser vencido por la enfermedad, sabe que va a morir. Entonces, pide a Luciano que ofrezca sus brazos a su esposa y al hijo que está por nacer. Luciano, el liberal, acepta cuidar y conducir a la familia. El niño que está por llegar es también la esperanza de un período de renovación social hacia horizontes centrados en nuevos valores sociales. Así lo reclamó en su juventud Luciano, lector de Montalvo; así lo entendió Salvador en su viaje de tránsito desde el oscurantismo y la tradición hacia los ideales liberales y las nuevas experiencias sociales. Martínez parece decirnos que la libertad sin justicia en la sociedad y sin una civilización ética no es viable.

Entre las revistas quiteñas del modernismo liberal, está *Altos Relieves* (1906). La publicación incluyó al final de cada número una sección dedicada a evaluar los progresos institucionales, a opinar sobre eventos y a dar noticias bibliográficas que enfocaban el espacio ecuatoriano y el internacional. Esta sección ha ofrecido material altamente relevante para una comprensión del espacio cultural, del ámbito de la imprenta y de las instituciones educativas y, sobre todo, para medir el pulso del circuito de las revistas literarias, dentro de un círculo más amplio de revistas modernas que intentaban instalarse de manera definitiva en la esfera pública de inicios de siglo.

La revista habló del modernismo como un nuevo momento de la guerra contra el oscurantismo de la cultura patriarcal católica, provista de oscura moral y rencor. Los fundadores de la revista dicen combatir y estar por encima de la costumbre conservadora que desprecia la innovación; dicen tener las herramientas para ganar a la envidia que vive en la sombra y no hace debate público, pues el arte nuevo es luminoso, es decir, abierto. En este sentido, recurren los editores al arte moderno como innovador y luminoso, sugiriendo que emerge del combate contra lo retrógrado. La tensión con el clericalismo se percibe de manera más directa en esta revista.

Los poetas, ensayistas y narradores del proyecto editorial de *Altos Relieves*, tales como Aurelio Falconí, Luis Veloz, Celiano Monge,⁹⁹ Manuel María Sánchez, Froylán Turcios y Carlos de Albania, se identifican con un modernismo iberoamericano de referencia y revoluciones propias, con el capital intelectual del liberalismo ecuatoriano. La revista persigue una estrategia de fortalecimiento del campo intelectual y artístico, de la “república literaria” en el Ecuador y América Latina. La revista preparó el terreno para la obra poética del círculo modernista quiteño de las décadas de 1910 y 1920.

Letras (1912) continúa con el empeño de *Altos Relieves*; retoma en 1912 la visión formulada en 1906 de contribuir a la formación de un modernismo iberoamericano. Esta vez se consolida una revista especializada en la producción literaria modernista en el Ecuador y América Latina en lengua española. La circulación mensual de la revista insistía en aportar a la creación de un público nuevo; no era indiferente al programa cultural liberal. Más allá del círculo y la tertulia de los intelectuales, la revista se dirigió a la distribución en las bibliotecas, universidades, escuelas e institutos normales del Ecuador.

En *Letras*, en 1912, los poetas Arturo Borja y Ernesto Noboa tuvieron una intervención editorial importante, que planteó el modernismo como un proyecto de innovación del español, entendido como una lengua latina y no como una tradición peninsular ligada a las costumbres étnicas. En 1915 *Letras* se consolida como una plataforma de arte literario; el poeta y ensayista Noboa lidera el carácter, encabezando la crítica y el canje internacional; da a conocer noticias sobre poetas, libros, editoriales y traducciones en la sección “Letras-americanas”. Bajo su dirección, la revista mantiene una vigorosa conexión dentro y fuera de sus fronteras, con América Latina y otros lugares del mundo literario, por medio del intercambio con otras revistas.

Entre las novedades literarias y la búsqueda de una obra propia, en *Letras* hacen su aparición los fundadores de las vanguardias y allí se comentan los problemas de la crisis mundial que empieza a marcar los espíritus desde la guerra en Europa, hasta la crítica a la oligarquía en el Perú.

Letras, al ser una revista especializada, sólida y bien conectada del modernismo, no deja de interesarse por la crítica liberal al tradicionalismo y elitismo. *Letras* publicó la novela por entregas *Para matar el gusano* (1912) de José Rafael Bustamante. La revista

⁹⁹ Hay que destacar a Celiano Monge, liberal radical, educador laico y combatiente que enfrentó con las armas a los conservadores. En 1878, junto a Montalvo y Juan Benigno Vela, fundó el periódico *La Candela*.

modernista ofrece en sus páginas esta novela liberal, que se enfoca en el quiebre de la cultura patriarcal y racial, y somete a crítica el conservadurismo estético y político. Bustamante, que era un intelectual liberal, contrasta lo democrático con lo arcaico; hace una representación de las tensiones y 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, entre el estudiante de clase media de la Universidad Central y el heredero, hijo del hacendado.

El Telégrafo Literario (1913) estuvo, por su parte, interesada en tejer redes en el ámbito continental; apostó por los canjes internacionales y, más aún, ofreció una constante reflexión sobre lo que se producía en todos los países latinoamericanos; publicó crítica y voces artísticas en la red del modernismo latinoamericano. Este fue el trabajo de Adolfo H. Simmonds, intelectual cercano al liberalismo político ecuatoriano. El modernismo guayaquileño —por medio de la empresa intelectual y editorial de autores como Simmonds, quien revitalizó y regeneró las redes del liberalismo latinoamericano, la batalla del arte moderno y la transformación cultural— marcó su propio espacio en la gran transformación en la que estaba empeñada su generación. Los canjes internacionales confirman el intenso vínculo con el modernismo latinoamericano. La revista dedicó una parte a la joven poesía de América. Esta sección fue redactada e investigada por Simmonds, quien da a conocer poemas y ensayos de los poetas más relevantes del continente.

La revista *Renacimiento* (1916) se promocionó como el escenario de las revelaciones de la poesía moderna en el Ecuador y se construyó, a la vez, como un lugar de socialización moderna: un foro para la opinión, un espacio disciplinario y un círculo para la amistad literaria. Su propósito, al igual que el de las revistas anteriores, fue hacer obra cultural, agrupar las vocaciones artísticas y crear un medio disciplinario en materia estética. *Renacimiento* logró tener corresponsales en casi todas las provincias ecuatorianas y en algunas capitales de América y Europa. Promovió la crítica nacional literaria y convocó a reconocidos escritores latinoamericanos, que colaboraron con esta publicación, que —mediante canjes y publicación de lecturas críticas de autores foráneos y propios— se constituyó en módulo de una red de intercambios intelectuales, conectando el puerto de Guayaquil con otros espacios del pensamiento modernista en el país, el continente y el mundo.

La revista dotaba de un nuevo sentido a la identidad liberal de esta ciudad y colocaba a los poetas modernistas ecuatorianos en una red continental que se imponía mundialmente,

como promotora del uso público de la razón, matriz de una poética que experimentaba nociones emancipadoras del lenguaje, símbolos y tonalidades de la sentimentalidad moderna. Fue lugar de reflexiones de una red de pensamiento que usaba las tecnologías del sistema mundial en el marco de la formación de un espacio público, cosmopolita y también continental. La iniciativa editorial se alimentaba de experimentos de sociabilidad, en los que se practicaba el pensamiento crítico entre los contertulios y el intercambio epistolar entre las redes de lectores y críticos culturales en el ámbito mundial.

A diferencia del optimismo que traducían *Guayaquil Artístico* y *El Telégrafo Literario*, sobre el crecimiento del interés del público en las revistas literarias y la prensa en Guayaquil, entre 1900 y 1914, la página editorial de *La Ilustración* (1917e) mostraba el impacto de la crisis que había golpeado a Guayaquil con mayor notoriedad unos años más tarde del inicio de la Primera Guerra Mundial. La mercancía y la oferta cultural no cesaban, pero la editorial hablaba de horror, de crisis, del fin del mundo moderno. Los poetas intentaron mantener su espacio, pero pronto se refirieron a la crisis social y a la pesadilla existente en el centro de la nueva generación. La editorial justificó el proyecto mismo de la revista, diciendo que en tiempos de crisis había que insistir en un proyecto cultural como el descrito. Bajo el título de “¿Se puede...?” juntó una serie de razones que hablaban de la madurez del trabajo intelectual de los profesionales en literatura durante el apogeo de la cultura liberal.

Expresaba *La Ilustración* una voz madura que lograba interpretar el trabajo cultural durante dos décadas. Reconocía la crisis y el impacto del malestar general. Pero son claros los signos de la conciencia de sus editores respecto del trabajo cultural realizado después de la revolución: la democracia, la opinión pública y la modernidad latinoamericana. *La Ilustración* describió el trabajo literario como un deber de patriotismo, usando el lenguaje republicano democrático en signo de reconocimiento; en medio de la crisis mundial, habló del trabajo intelectual como una *acción* y, al mismo tiempo, mencionó al sujeto de tal acción. El intelectual y el artista son descritos como una voz sonora en una articulación mayor, que se suma a la obra común de los intereses sociales. El trabajo republicano y la participación en esta obra común se hacen desde el trabajo de la profesión en el arte, distinto, pero articulado.

Hemos demostrado a lo largo de este trabajo cómo la prensa y la revista literaria intervinieron en dos momentos del debate sobre el lugar de la cultura en la revolución democrática: el primero tiene que ver con la construcción de la sensibilidad y la ciudadanía en el Ecuador posrevolucionario, el del Estado democrático y laico; esta

disputa se puede identificar entre los arielistas y los modernistas. El segundo debate es el de la crisis; en este, se producen varias intervenciones; se puede hablar de la capacidad del ensayo crítico y de la obra literaria para interpretar la época y dar curso a una nueva propuesta crítica y emotiva. En este sentido, entendemos también la aproximación del modernismo a las vanguardias andinas e, incluso, el puente que une a los posmodernistas radicales y liberales con las vanguardias de los años veinte y treinta. Queda por investigar y precisar, por ejemplo, el vínculo entre los Gallegos del Campo, tan activos en la prensa modernista liberal, y Joaquín Gallegos Lara, hijo y sobrino de estos intelectuales periodistas que constituyen una figura clave en la novela de vanguardia en el Ecuador; finalmente, cabe mencionar que los proyectos editoriales logran esto sin desligarse del problema de la revolución democrática, que orbitaba como interlocutor del modernismo y de la vanguardia literaria en el país.

La aproximación a una conciencia de vanguardia surge de la valoración del papel del arte en la voz crítica y la formación social. Si las revistas entre 1900 y 1915 fueron optimistas y festivas, en 1917 *La Ilustración* se anuncia madura, como el trabajo de una generación siempre atenta frente al peligro del retorno del conservadurismo ortodoxo y fundamentalista; recordemos que los obispos vetaban a los parlamentarios; también existía el peligro de que se acabara el régimen democrático y las instituciones que los liberales bregaron por construir para crear ciudadanía.

La revista se desliga de la imagen del intelectual que “embellece la mercancía”. Sus objetivos no son puramente estéticos o literarios ni entregará su centro a la publicidad o al elogio social. *La Ilustración* habla de la destreza en la profesión, del patriotismo y del largo aliento histórico de la modernidad; reclama ser una voz crítica y una sensibilidad moderna atenta al tiempo de la crisis.

La corriente del modernismo iberoamericano arguye que este no es afrancesado; si bien se reconoce a los maestros como Baudelaire, Verlaine y Poe, tal como sostenían Noboa y Fierro, el modernismo en español critica las tradiciones, reactiva la función crítica de los grandes genios, como Goya o Montalvo, y transforma la relación intelectual y afectiva del sujeto moderno.

El modernismo en lengua española tiene como referente a autores como el peruano González Prada (1985), quien transita del Romanticismo radical al modernismo con una tesis sobre la libertad del verso. Así mismo, el peruano Valdelomar incorpora paradojas y vocablos criollos en el relato modernista. En el Ecuador se cuenta con la obra poética de Noboa y Fierro, la crónica de Silva y el microrrelato de Carlos de Albania, así como

con la obra ensayística de Endara, respaldada a lo largo de estas páginas por su crítica al hispanismo.

El modernismo latinoamericano no es autorreferencial ni extranjerizante cuando incursiona en la innovación de la forma y la defiende en ensayos críticos sobre la cultura y política latinoamericanas. El modernismo antagoniza con la lingüística conservadora, que tiene altos representantes, como el colombiano Rufino José Cuervo y el ecuatoriano Juan León Mera. Estos últimos, fundadores de las academias de la lengua en cada país, se proponen defender la unidad del castellano y, tras reconocer las particularidades regionales y las incorporaciones locales que aporta América al gran organismo de la lengua española, someterlas a un orden común, a un imperio.

Nos hemos enfocado en las raíces intelectuales de la noción de que la lengua podría ser transformada, hacerse “apta para nuevas realidades” no para retratar, sino para sorprender, conmover, motivar a la creación de nuevas realidades; esta noción nutre el paradigma modernista latinoamericano y se contrapone a las visiones que defienden la autoridad de la tradición y la inmutabilidad de la lengua. Al respecto, sugiere Thomas Ward (2017), estudioso de González Prada, que este maestro —considerado fundador del modernismo latinoamericano— fue más allá de Augusto Comte y su noción del progreso social y lingüístico, para proponer que la innovación del lenguaje español en la América republicana se debía a la articulación de los escenarios históricos, desde la incorporación de los lenguajes de la emancipación atlántica hasta los términos comunes en una sociedad cosmopolita, pasando por las experiencias sin precedentes y los términos usados por el pueblo para traducir tal experiencia, al punto de que González Prada propuso una ortografía rupturista en sus escritos, como signo de la intervención del sujeto en la transformación del lenguaje.

Entre los modernistas, encontramos debates intelectuales y propuestas artísticas que claramente apuntan hacia la tesis de la innovación del lenguaje. Los modernistas sostienen la noción de la inadecuación entre los significantes y los significados desde el inicio de las incursiones más tempranas; este es un tema clave de la poesía, del que se desprende la identificación del trabajo artístico sobre el lenguaje, como una tarea iluminada por otra luz ética y estética, una labor de la subjetividad. Asimismo, el ejercicio de innovación del lenguaje, a través de la crítica, está presente.

En este sentido, Benjamin identificó en el modernismo francés de Baudelaire un ejercicio de desacralización del mundo de la mercancía y una refundación en clave alegórica y sentimental del entorno. Para Benjamin, en este escenario se podía encontrar

una tradición crítica en la modernidad. En el modernismo latinoamericano hemos observado diversas obras que intervienen en este mismo sentido: hemos hablado de cómo la poesía modernista proclama la imposibilidad de poseer el objeto y sobre ello construye una crítica a la idea de la costumbre en las ciudades andinas. De igual manera, se pronuncia contra la idolatría del bazar y visita, melancólico, las religiones del mundo antiguo para proclamar la imposibilidad de revivirlas. La soledad del creador, tras ese esfuerzo crítico, es el principio, la condición de posibilidad de la poesía moderna, y al mismo tiempo, su voto por mantener atenta la conciencia crítica ante toda tentación de construir un nuevo dogma.

La noción de “versos libres” de Martí hace pensar en una identidad para los modernistas, que contrasta con las nociones de heredad que manejan otros paradigmas culturales al hablar de la lengua. La intervención de los latinoamericanos en la literatura reclama una renovación para hacer propia una lengua que no puede ser impuesta desde afuera, al menos desde la emancipación americana. El Romanticismo, el modernismo y las vanguardias tienen en común la búsqueda, aunque con distintas estrategias, por emancipar la lengua y en este gesto transformador, hacer propia una lengua sobre la cual existe el interrogante de si es una lengua extranjera (la de la conquista). Los conservadores intentaron hacer una genealogía *armonizante* de la conquista, identificando en la lengua una de las instituciones providenciales; los modernistas, todo lo contrario: proponen en clave republicana la revolución —esta vez de la lengua— como el origen de la voz propia.

El proyecto conservador concibió la articulación entre la península y el continente, de una forma tal que reconoció los aportes de las regiones a la lengua española como incorporaciones particulares a un organismo encabezado por un imperio universal. En forma antagónica, los modernistas identificados como liberales, pero que iban más allá del impulso genealógico de los arielistas, promovieron la construcción de una red modernista iberoamericana. Ellos trabajaron para conformar publicaciones con presencia de canjes en el ámbito intercontinental e hicieron un trabajo crítico sobre la obra innovadora; hicieron crónica simultánea en varias ciudades del mundo moderno iberoamericano.

Al usar la prensa intentaron construir una simultaneidad histórica, una publicidad común. Si en un inicio el interés de los latinoamericanos estaba puesto en París, pronto convirtieron a Madrid y a las ciudades latinoamericanas en lugares destacados y reconocidos como fuente de un modernismo iberoamericano, lugares de concurrencia de los intelectuales, que no iban en busca de una experiencia metropolitana, sino en pos de

conectar círculos de crítica y producción artística de ambos continentes, de dar forma a un intercambio cultural innovador que genere la sociedad universal del español moderno, la “república literaria” del castellano, usando la retórica de la revolución republicana.

Este proyecto es central en *Altos Relieves* y en la revista se registra el comentario de Unamuno ante tal empresa, un comentario que subraya el valor del proyecto de los latinoamericanos. Unamuno se declara pesimista sobre la disposición cultural y política de los españoles para salir del reino de la heredad y constituirse en sujetos de la revolución democrática que exige una comunidad de lenguaje, como la propuesta por los artistas latinoamericanos en la “república literaria”.

2.1. El modernismo latinoamericano como arte crítico y la voz poética de Humberto Fierro ante la imagen de la ruina: una refutación al canon de interpretación

Estudiosos como Yurkievich (1976) proponen una mirada del modernismo latinoamericano como una “poética de bazar”. El crítico destaca en ellos el despliegue de ambiciosas colecciones de bienes culturales de otras civilizaciones: modas metropolitanas, elementos de culturas antiguas y objetos de culturas exóticas. En su concepto, el modernismo es un ambicioso proyecto que superpone fragmentos de otras culturas en un sincretismo estético: “Están obligados a practicar un portentoso sincretismo estético, a amalgamar lo más dispar, a ejercer el arte del popurrí, la poética de bazar” (Yurkievich 1976, 45). En este sentido, la circulación de bienes culturales y estilos es el espíritu de la época. El *modern style* inglés, el *jugendstil* alemán y el *art nouveau* francés habrían penetrado en las capitales latinoamericanas por vía gráfica, arquitectónica, ornamental, indumentaria y mobiliaria, generando el ambiente para un estilo modernista latinoamericano. La imagen de la “poética de bazar” nos habla, en definitiva, de creadores inspirados en las prácticas de consumo, abiertas por el mercado mundial, pero lo hace sin la reprobación que antes animaba a este discurso.

Al contrario de estas lecturas, que enfatizan el vínculo entre el modernismo y el consumo cultural o mercado mundial, en esta tesis proponemos y destacamos los discursos en los que se argumenta que la innovación cultural del modernismo latinoamericano, y entre estos del ecuatoriano, se relaciona con la crítica del convencionalismo y de otros esencialismos culturales. Sigo en esta lectura la propuesta de los propios intelectuales modernistas, entre ellos, Darío, Martí y los ecuatorianos Fierro y Borja, quienes —como hemos establecido— retratan el modernismo como una

gesta específica de una época de emancipación que ha dado lugar a sujetos con mayoría de edad en América Latina. En estos autores se descubre a los creadores artísticos como antagonicos a los convencionalismos conservadores y a los “ridículos preciosismos”. Se habla de una revolución que opera en el lenguaje, en la imaginación y en el campo de la soberanía, para dar paso a una modernidad en sentido propio.

Aunque la tesis de Yurkievich se refiere a la productividad frente a la *estética de bazar*, hemos destacado que los críticos y poetas modernistas ecuatorianos, entre los latinoamericanos del modernismo radical, dedican parte de su obra a distanciarse de la figura de la mercancía, como realización de una alternativa frente a su repudio a la tradición. No siguen el guion antihispanista *per se*, buscando otras religiones o referentes del cosmopolitismo —al que podrían haber accedido por el mercado—, sino que, por el contrario, asientan la mundialización de la mercancía y la reconocen, pero sugieren que esta no sustituye a su reflexión distante y crítica, respecto del fin de la tradición y el reto de la modernidad, al que responden mediante tesis culturales que hablan de la crítica, la transformación y, muchas veces, del dismantelamiento de las claves culturales del elitismo y sus valores morales.

Al interrogar nuevamente la obra de los modernistas y ver cómo trabajan en sus textos la tensión frente a la tradición cultural y cómo leen o integran los fragmentos de culturas metropolitanas y exóticas en su trama discursiva, encontramos que la lógica que prima no es la del consumo, sino la de una guerra que se libra a través de la palabra. Dentro de esta guerra contra la tradición, se observa la irrupción de un nuevo sujeto, una sensibilidad y una teoría del lenguaje moderno.

Asimismo, en el tratamiento dado a los mitos y ruinas de culturas exóticas, se advierte un trabajo opuesto al del coleccionista y más bien cercano al de la crítica moderna, en el sentido propuesto por Benjamin (2013), para quien el coleccionista, un personaje clásico de la sociedad burguesa, sustrae objetos de su entorno original al volverlos mercancía y luego los coloca en un sistema de clasificación con la pretensión de crear una totalidad. La colección es un sistema que niega la irracionalidad y el conflicto y que se presenta en forma neutral como el mundo de las mercancías. Si bien las revistas del período progresista podrían verse como coleccionistas, las del período modernista liberal operaban de forma distinta. Al contrario del coleccionista, el crítico, que tiene una mirada política sobre la historia y no una mirada dominada por la idea del progreso, “interrumpe el comercio de las antigüedades”. En palabras de Benjamin, el crítico coloca

“un despertador que dispara su alarma frente al *kitsch* del pasado siglo mientras lo cita ‘a comparecencia’” (2013, 340).

Frente a la tesis de la “poesía de bazar” y la imagen de los modernistas como consumidores, nos hemos interrogado si estos poetas realizaban una aproximación coleccionista a los bienes culturales en circulación —lo cual encierra el concepto de estética de bazar y su énfasis en el poder del mercado sobre la estética— o si la crítica que dedicaban a desacralizar la tradición se mantenía frente a los objetos de colección cultural, mercancías o exotismos.

La comparación con otros modernismos europeos le sirve a Darío para sostener que la renovación cultural en América y el arte en este ámbito no provenían del comercio internacional ni podían ser juzgados por la exhibición de bienes decorativos, ni eran tampoco una moda. Así, el modernismo en Cataluña, por ejemplo, podía reconocerse en sus bienes de progreso artístico y decorativo, colocados en las exhibiciones de París “hasta con cierto exceso”. En América, aun habiendo una obra magistral, como la de Lugones, no se buscaba el reconocimiento de los objetos de estilo artístico; lo que había en la obra de arte era algo más global, una era de revolución continental en la que la guerra por la modernidad librada por nuevos sujetos rendía sus frutos. Darío dice: “Esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente” (1993, 238).

La renovación artística nada tenía que ver con el preciosismo que se calificaba de ridículo ni con “la vecindad de una moda que no se comprende” (1993, 239); era obra de un nuevo sujeto, con una nueva actividad mental y una nueva sensibilidad: “hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta” (238). Para Darío, la revolución cultural anti-tradicional no se libraba de forma aislada; fue la batalla del arte la que sacó al idioma de la moral y las costumbres y le dio alas.

Martí ofrecía, por su parte, una mirada descarnada de quienes se revisten de elementos comprados; habla de personas que no son sujetos, sino perchas, que cuelgan una superposición de signos de identidad. El cubano hace referencia a la estética de la élite criolla, ya plenamente integrada al mercado mundial en el período del imperialismo. La élite oligárquica es consumidora de signos de identidad, se disfraza de adulta y de moderna cuando es aún infantil y su modernidad es falsa: “Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España” (Martí 1985).

La combinación de piezas de la vestimenta de los nuevos imperios —mercancías que circulan por el mercado mundial y piezas de las antiguas monarquías hispánicas heredadas por linajes— resulta incoherente. Estas se cuelgan sobre el cuerpo, que es una percha antes que un sujeto; es un ser sin subjetividad adulta. Al contrario de la tesis del modernismo como una estética de bazar, vemos en Martí un modernismo que se reconoce fundado en la crítica. El surgimiento de un sujeto que puede hacer arte y política moderna es solo posible si la crítica logra derribar la estética del *pastiche*. Esto supone asumir de forma analítica y distanciada los discursos en circulación. En la propuesta de Martí la crítica es sustantiva al arte nuevo y a la soberanía. Así lo proclama en su ensayo “Nuestra América”, un llamado a despertar al aldeano vanidoso, que es quien busca vulgaridades; es decir, en términos aristotélicos: confort, placer, lujo y, por ello, está condenado a ser siervo de los grandes. Darío y Martí, entonces, definen el modernismo como una estética surgida del conflicto contra el tradicionalismo y contraria a la estética del *pastiche*; ofrecen una visión del modernismo como un trabajo de crítica y no están solos en esta empresa.

Por otro lado, los ecuatorianos contaban con sus propios detractores, pero las acusaciones no eran distintas a las antes mencionadas. El periodista M. J. Calle calificaba a los modernistas ecuatorianos de ser “la canalla literaria” por romper con el escenario local e imponer a la fuerza una influencia extranjera:

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. (Calle citado en Guarderas 1959)

Más tarde, en la década de 1940, en *El perfil de la quimera*, Raúl Andrade proponía la imagen del modernismo como una generación decapitada, que se identificaba con objetos de consumo foráneos, traídos por tren del mercado mundial, cuando el país era fundamentalmente “feudal”. Dice Andrade:

El señorío terrateniente organiza caravanas de amigos, rumbo a la vetusta casona de feudo, de la que han sido 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 sobre-doradas a la purpurina. (1940)

Las posturas de Andrade y de Calle fueron respondidas por Guarderas (1959), quien colaboró con los modernistas en revistas literarias en las primeras dos décadas del siglo XX y los sobrevivió. Guarderas narraba las dificultades que tuvieron los artistas modernos en el Ecuador; su deseo de innovación chocaba con un medio aferrado a los valores conservadores predominantes en el escenario municipal de Quito: “En nuestra época existía un intolerable sentido de acrimonia... A la juventud de mi época se la consideraba frívola... 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” (1959).¹⁰⁰

Además, describe el trabajo de los modernistas ecuatorianos, como un producto de la insurrección y del estudio de nuevos referentes mundiales de la literatura. El modernismo había marcado límites con las esferas intelectuales del sistema del Partido Conservador y del Partido Liberal; no participaba del círculo de la revista de la Sociedad Jurídico-Literaria: “ni el espíritu, ni la dirección de la *Jurídica* influyeron de modo alguno en la insurrecta juventud literaria de mis tiempos” (Guarderas 1959).

La afirmación de la que habla Guarderas coloca a los modernistas, en primer lugar, dentro del proceso de especialización de los campos del saber; ya no estaban mezclados, producían sus revistas especializadas en el arte nuevo. Al mismo tiempo, al salirse de la *Jurídica*, también tomaban distancia del poder municipal, del “liberalismo del orden” y del hispanismo de la élite de Quito.

La revolución en el arte nuevo era radical, al igual que lo era la revolución en las armas; esto ya había sido sugerido Borja en 1912, en el editorial “Frases primeras” de la revista *Letras*. En el concepto de estos editorialistas, la literatura debía emprender una revolución como la que se había visto en la política: “Un solo campo hasta aquí ha satisfecho esas aspiraciones: la política” (Borja 2012b).

El referente nacional de las revoluciones políticas es, sin lugar a dudas, la misma Revolución liberal; el propósito de los modernistas caribeños y ecuatorianos coincide: la revolución política y la artística comparten un mismo espíritu, a saber: a la revolución política debe seguirle una revolución en el campo del lenguaje. 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” (Borja 2012b).

¹⁰⁰ En este sentido, el modernismo fue también crítico de la cultura autoritaria ligada al orden mundial imperialista, pero no fue una reivindicación de la otredad cultural.

El culto hispanista a la tradición y la lectura crítica de la estética de la “percha” no fueron casos excepcionales. La obra modernista ecuatoriana libra esa misma batalla dentro de los instrumentos del arte. De acuerdo con Gutiérrez Girardot (1983), el modernismo dio su aporte al proceso de desacralización, a la renovación hispanista y confrontó la tradición en Latinoamérica. En las revistas literarias ecuatorianas se pueden observar ensayos críticos y poemas que, desde su *absoluto lingüístico*, toman distancia de los gustos tradicionales y combaten el proyecto cultural hispanista; los ecuatorianos emprendieron la misma hazaña de forjar el sujeto en el antagonismo a la tradición y de ejercer la crítica contra las pretensiones de totalidad del coleccionismo.

2.2. Tradición y ruinas en la poesía crítica de Humberto Fierro

En la revista *Frivolidades*, el 2 de junio de 1919, pocos días antes de la muerte del poeta M. Á. Silva, apareció un ensayo suyo sobre la poesía de Fierro, que hacía referencia a la experimentación, que consistía en tomar sonidos antiguos para integrarlos a las estructuras innovadoras: “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” (Silva 1919, 17). Silva destacó a Fierro como el maestro del círculo modernista ecuatoriano que rompía con el culto al pasado.

En los poemas de Fierro encontramos una expresión madura de lo que hemos propuesto, entre nuestros hallazgos, como la presencia de una distancia crítica frente a la cultura hispanista que se formula en la poesía modernista. En “Capricho español” (Fierro 1926, 43) el poeta muestra su distancia de la cultura hispanista y niega la conexión natural con su sensibilidad: “Cabezas de vivos, claveles prendidos, / barajas dispersas y copas alzadas, / madroños y flecos y amor y vergüenza, / ni os amo, ni os odio, / ni os busco, ni nada”.

Fierro estaba alerta al resurgimiento del neo-hispanismo entre las élites conservadoras quiteñas. En el poema “Brisa heroica” (1919a, 24) se mostraba crítico con la política hispanista y el trasfondo de sus mitos: “Oigamos las guerreras armonías. / Que dicen al pasar de aquellos días, / mientras huyen barridas al momento. / La negra Tradición, las Tiranías, / croando como cuervos en el viento...”.

En los poemas de Fierro se caricaturizan la figura y el comportamiento del aristócrata quiteño en sus concepciones y gustos. Para distanciarse utiliza precisamente

el recurso de los dos paisajes. En el poema “La náyade”,¹⁰¹ publicado en la revista *Frivolidades* en 1919, y dedicado a su amigo Carlos H. Endara, Fierro nos habla de su alejamiento del gusto criollo y neo-hispanista en disputa contra la secularización y el espíritu de ruptura en la estética quiteña de la década de 1910. En este poema establece una especie de formato (elementos de su poética) que mantendrá a lo largo de su obra. En un primer momento, el poema introduce el entorno diurno del gusto común, el gusto por la mesa y el valle natural. Luego, invita al lector a ese entorno común, que despierta sus sentidos naturales, para más tarde darle una sorpresa: “La sorprendí en un claro / que hacían los enebros” (Fierro 1919d), un shock que cambia de ambiente y lo lleva a un segundo momento en el que habla del paisaje artificial y la fuente de nuevos sentidos.

En “La Náyade” podemos observar cómo Fierro construye el poema como un primer escenario. Al igual que en el teatro o en la ópera, surge un hablante lírico o un sujeto poético que, en un monólogo interior, echa una mirada hacia el pasado, reflexiona en voz alta y va describiéndose en su metamorfosis. El poema es magistral, pues muestra el tránsito del sujeto del primer paisaje natural al paisaje creado como fuente de su sensibilidad: “Me creía orgulloso / y un corazón muy seco, / viviendo en mis dominios / como un hidalgo tétrico” (1919d, 18). El personaje se ha descrito como un sujeto de sangre noble, pero que ha puesto en duda la naturalidad de su posición. Con un “me creía” duda de los privilegios otorgados por el derecho de sangre: “Juzgaba que mi gusto / fragante a tomilleros, / era matar la corza / batida por los perros. / Y al deshojar un día / las rosas del Deseo, / bañando las distancias. / En luces de oro viejo...” (18).

Un hidalgo tétrico, es decir, un noble ensombrecido y serio, decide salir al paisaje de sus sentidos naturales, donde se encuentra con el paladar y la costumbre. Solo el *Deseo* que está vivo lo conduce fuera del círculo del honor y el paladar. En medio de un paisaje poblado por las alegorías del honor cortesano, la campiña, la caza, la jauría de perros, el tomillo que despierta el olfato, ocurre una ruptura: la sorpresa que marca el paso de lo conocido a lo nuevo. Un nuevo elemento que se abre al *deseo* y a la sorpresa, el columpio que va y viene es la puerta, el paso de lo convencional y sensorial al mundo simbólico. El personaje está dispuesto no solo a mirar a través de la ventana del *Deseo*, sino a abrir la puerta y entrar al mundo alterno: “La sorprendí en un claro / que hacían los enebros. / Y entre las rubias frondas / los céfiros traviesos / mecían el columpio / de un Fragonard de ensueño...” (18).

¹⁰¹ Poema dedicado a Carlos H. Endara, alias “Dilettante”; está ilustrado con dibujos de círculos en un lago y firmado por el autor.

Existe un esfuerzo creativo que podría calificarse de neogótico, pero que, en contraste, entendemos como un afán por construir un nuevo escenario con personajes que jamás se encuentran juntos en la historia, como un cazador, un columpio y una náyade. El poeta ha poblado su historia con criaturas en movimiento, céfiros y náyades. Los céfiros son criaturas identificadas en la mitología con el viento suave, que dan vida a las flores y los frutos, criaturas de un simbolismo fecundante: “Yo la llamaba Náyade / por sus marfiles griegos / y por su talle lánguido / como los juncos tiernos. / Me sonrió unas veces / con un silvestre miedo / como la sensitiva / que va plegar sus pétalos” (18).

La náyade no es una mujer, es una ninfa que llega, juega al amor, ilusiona al sujeto y luego parte. El sujeto la descubre, sorprende, puede verla, observarla. Sin embargo, lo más sorprendente es que ella le devuelve la mirada. La náyade representa el arte, el mundo de la creación. Él la ha nombrado Náyade; incorpora así a otra criatura en movimiento. Las náyades se columpian entre la ausencia y la presencia, aparecen y desaparecen. Lo hacen siempre a través del agua, dejando círculos que se convierten en despedidas: “Mas ¡ay! no era un espíritu / de encadenar con besos: / temía despertarme / pues sé que siempre sueño” (18).

El sujeto de la enunciación lírica se lamenta ante la imposibilidad de retener a la náyade y sabe que no puede hacerlo, porque no se trata de un espíritu romántico; no es una novia a la que se puede *encadenar con besos*; la náyade es forma y símbolo. No existe pasión entre ellos, se trata de un estado de conciencia. El sujeto lírico se mece entre el sueño y la realidad. Su memoria le recuerda el anhelo y la imposibilidad de retener el objeto del deseo: “Y al fin, un dulce día / se hundió en el lago eterno, / dejando entre mis manos / los círculos concéntricos... / Y fuimos desgraciados / y siempre lo seremos” (18). El presagio de pérdida y ausencia se cumple, pero no se trata de una historia de amor perdido; la ninfa no es objeto de posesión. La criatura existe mientras se produce el lenguaje poético, vive en el escenario fabricado. La condición efímera es una condición permanente: “fuimos desgraciados y siempre lo seremos...” (18).

Entre las obras más ricas de ese período, la del poeta Fierro sugiere precisamente un combate contra las premisas del conocimiento y las nociones convencionales de subjetividad; propone nuevos escenarios, paisajes artificiales en los que se combate el esencialismo conservador. El poeta pasa del horror de los templos religiosos barrocos (Valencia Sala 2007) al desarraigo premeditado, mediante el uso de lenguajes y mitos germánicos que, a su vez, presentaba como lenguas desarraigadas de su entorno de origen.

A Fierro varios de sus contemporáneos lo consideraron el poeta ecuatoriano ejemplar. En “Capricho español” (1926) muestra su distancia de la cultura hispanista y niega la conexión natural con su sensibilidad. Podemos observar en los poemas de Fierro cómo se caricaturizan la figura y el comportamiento del aristócrata quiteño en sus concepciones y gustos. Para distanciarse utiliza precisamente el recurso de los dos paisajes. En el poema “La náyade”, Fierro nos habla de su alejamiento del gusto criollo y neo-hispanista, en disputa contra la secularización y el espíritu de ruptura en la estética quiteña, en la década de 1910.

En el poema “Balada de la noche” (1919c, 8) Fierro recurre a dos imágenes que revelan cómo la aproximación de los modernistas —y de los modernistas ecuatorianos, en particular— lejos de buscar un anclaje en antiguas civilizaciones, busca representar la imposibilidad del retorno. Además, se acerca el poeta a las mitologías universales. Fierro se muestra como un cosmopolita que no se recrea en otras culturas; su patria no es territorial, ni local, tampoco la metrópoli: “Todo el cosmos es la patria / sin límites y solemne, / como barca vagabunda / de un disperso continente”. Pero no es una patria rica y coherente, sino *dispersa y vagabunda*, que puede ser visitada por el poeta aun siendo este incapaz de reconstruir un sentido de totalidad anclado en el pasado.

En “Ojival” (1919) Fierro recorre la “trova de otros países”. Hace un recorrido, que podría describirse como cosmopolita, que empieza en el conocimiento de las tradiciones míticas europeas, mientras ofrece una interpretación propia: esta simbología no contiene vida, es lengua muerta. La tradición cultural gótica, para el corazón del artista, esta vez está tan seca como la neo-hispánica. De la tradición gótica retoma elementos que descontextualiza y reubica en un conjunto que cobra vida únicamente en el poema, en el arte: “Asomada a la ojiva de su mansión de piedra / parece la intangible que el trovador soñó / gacela de ojos húmedos no tiene más ternura, / ni el alba de la vida se sonrosó más pura / que al animar la nieve de aquella Salambó”. El poema introduce, con tono de tristeza, el fin de una época antigua. Los paisajes míticos de la Edad Media germana y la caballería han quedado mudos: “Los trovadores de otros países / pasan en vano con su laúd”. El contexto mítico de la Edad Media germana, lugar de ensoñación, no se salva. El poeta lo declara muerto: “Y entregó el alma fragante en una / melancolía de flor del Rhin...”. El poeta descontextualiza el símbolo de su civilización y lo reubica en el mundo poético, como un nuevo escenario creado por el autor. Este poema separa el símbolo mítico de su contenido histórico. En él observamos al personaje mítico en un entorno histórico desfalleciente, es decir, sin calor vital, lo cual nos recuerda al “fauno triste de

lana rubia”, o a la “gacela de ojos húmedos”, seres míticos que aparecen en sus primeros poemas. La gacela se muere en su entorno mítico y solo vuelve a vivir en el espacio poético, en este sentido en el espacio a-histórico de la obra de arte (1919c).

Poemas como “Balada de la noche”, “Capricho español” y “Ojival” exponen al lector la tesis de que la cultura viva no es la fuente del poeta ni la fiesta hispánica ni la mitología germánica, a las cuales recurre Fierro en la búsqueda de personajes. El poeta no busca una narrativa o un contexto de significación; construye uno totalmente nuevo, descontextualiza el símbolo. El poeta no es un erudito, es un innovador que crea nuevos escenarios por medio de la palabra. Fierro habla de la muerte de los escandinavos; estos símbolos germanos aparecen en nuevos contextos, como afirmando una nueva espacialidad, que es la del espacio poético.

Por otro lado, Fierro entra en diálogo con el poeta uruguayo Herrera y Reissig. Ambos toman elementos de las mitologías antiguas y los colocan arbitrariamente en el territorio de su poesía. Guarderas afirma: “Por la acción de agentes diametralmente opuestos. Así en su Olimpo, Venus es confidente de María y el mismo culto traduce los ritos paganos y los cristianos (...) la obra de Herrera y Reissig tiene aspecto de museo extraño en donde se exhiben productos de los tres reinos, con reflexionado desorden” (1914, 35-8).

En el poema de Fierro “El sol de los ciervos”, escrito antes de 1929 y compilado en *Velada palatina*, de 1949 (195-6), el poeta denuncia el cosmopolitismo consumista. Al igual que hizo Martí en “Nuestra América”, Fierro ironiza sobre todo lo que coleccionaban sus contemporáneos y habla de la cultura criolla cosmopolita como un *collage*, una colección incoherente y difusa: “...Teníamos lacas de Kioto, / biblias al gusto de un Nuncio, / antigüedades de Heródoto / y modernismos de D’Annunzio” (1949). Esta imagen contiene una ironía frente al coleccionismo como un falso cosmopolitismo. El poema menciona los gustos coleccionistas del común de la élite. Describe objetos de Kioto, fetiches de la cultura católica, clasicismos e incluso a un poeta moderno.

Hablamos de una fusión del cosmopolitismo consumista con el gusto primitivo de la élite campestre: “De los gansos a las perdices / íbamos de Marte a Eros / con los entusiasmos felices / de los antiguos caballeros”. Está hablando de campesinos de gusto anticuado que, sin embargo, recurren a una retórica universal, como lo hicieron los románticos. Nos dice el poema irónicamente que las haciendas de ovejas andinas se observaban desde un lenguaje clásico, lo cual es una ironía contra el Romanticismo: “En

la alborada de la vida / vivía en una extensa tierra, / como una hacienda Florida / o un condado de Inglaterra” (Fierro 1949).

En la poética de Fierro se habla de la formación de la subjetividad del poeta. Este sujeto pasa de la experiencia de las transformaciones del mundo de la costumbre al mundo de la sensibilidad creativa y la ruptura. En las primeras escenas recorre el paisaje desprevénido. Este personaje, en medio de los demás, es llevado por la pasión y la necesidad. También se encuentran en ese plano la rutina y el trabajo, la “santidad matutina”. El *cierzo*, palabra que hace referencia al viento seco, representa la demanda angustiosa de la naturaleza que obliga al hombre al trabajo campesino. Le roba al hombre su libertad de creación, le impone un sentido, ligado a las obligaciones cotidianas: “La campana llamaba al almuerzo / en la santidad matutina, / y como un diablillo el *cierzo* / se raptaba su voz campesina...” (1949).

Estos versos de particular belleza descriptiva nos conducen a un estado subjetivo; un estado del alma propio del atardecer sugiere un suave alejamiento de la urgencia del *cierzo*, del trabajo y la rutina. Ovidio evoca el camino del sujeto, la aventura a su suerte o su subjetividad: “Y aproximándose al Excidio / por las montañas de los osos, / moría un claro sol de Ovidio / entre rebaños fabulosos...” (Fierro 1949). El sol decrece: un paisaje andino, la hacienda. El poeta nos conduce al luto y a la melancolía profundamente sentida por las cosas, la introducción a la autonomía del sujeto, principio de la creación poética y la palabra. El poema “El sol de los ciervos” nos lleva por un sendero de experiencias compartidas, rutinas y colecciones. Llegamos a un estado en el que se oscurece la luz y nace el sujeto, el poeta. La tarde representa el ocaso de lo conocido, la transición entre el mundo tangible y el arte.

La obra de Fierro no solo retrata una naturaleza desprovista de espíritu, tema común entre los modernistas, sino que también lleva al lector por las ruinas de la cultura. La mitología universal, luego de entregar sus lugares conocidos y amados, lo que se consideraba bello, dulce y coleccionable, muestra su discontinuidad, no se recupera de su ruina. La rutina y el cosmopolitismo de consumo se confrontan mediante distintas experiencias sensibles del sujeto creador: la tarde eclipsa el lugar común, la noche es el lugar de la creación neurótica y artificial siempre incompleta.

Leímos a Federico Onís en esta tesis como un pensador desesperado por buscar la modernidad en lengua castellana e intentar encontrar esa modernidad, precisamente, en los vínculos entre Latinoamérica y España. Este crítico no es un conservador ni un europeísta que desprecie a Latinoamérica. Al contrario, busca los valores republicanos,

la república en América. Los modernistas Darío, Martí, Lugones, Gutiérrez Nájera, Herrera y Reissig, entre otros, son para Onís —junto con los literatos del modernismo español— esa conexión que muestra la vitalidad del pensamiento crítico y republicano de la estética moderna, de la poesía moderna en lengua española en los dos continentes. Esto, claramente, se contrapone a la imagen de una España conservadora que busca el tradicionalismo, que da la espalda y desprecia el modernismo latinoamericano. Desde nuestro trabajo y perspectiva sobre la literatura modernista latinoamericana, apreciamos la obra de Onís por identificar cómo los latinoamericanos constituyen intelectuales sustanciales para pensar el carácter moderno del arte literario en lengua castellana, cómo son fuente para una disputa contra el tradicionalismo en Europa.

Sobre la difusión de la obra de los ecuatorianos, sabemos que no solamente existieron conexiones, canjes y reconocimientos desde la época de Montalvo y su obra, sino que más tarde también se produjo una relación con los poetas más tardíos de la época del modernismo en lengua castellana. Además, en la década de 1930, cuando amenazaban la tradición y el fascismo, un intelectual como Onís, crítico literario de la Universidad de Columbia, mira con terror el tradicionalismo y la dictadura conservadora y retoma como fuentes nutricias el republicanismo y el arte moderno crítico de los latinoamericanos para demostrar la relevancia del modernismo hispanoamericano, para pensar la modernidad española en el combate contra el fascismo. Onís plantea que:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continua hoy (Onís, xv).

Observamos cómo su argumento, básicamente, se centra en combatir el tradicionalismo que acompaña al fascismo-franquismo en España. Su tesis debe también dar una idea de cómo la modernidad, el modernismo y el pensamiento crítico moderno en lengua española no es una copia de otras civilizaciones, no son extranjerizantes; debemos recordar que en el pensamiento de los hispanistas conservadores el modernismo es extranjerizante. Para Onís no lo es y, precisamente, afirma que se trata de una revolución dentro de la propia cultura, la lengua y el pensamiento intelectual iberoamericano, latinoamericano y, en especial, en la lengua de España en los dos continentes:

Es el momento en que estas logran liberarse de la influencia francesa, dominante y casi única en los siglos XVIII y XIX, para entrar de lleno en el conocimiento, no solo de las grandes literaturas europeas inglesa, alemana e italiana [...] sino de otras literaturas como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y antiguas, las medievales y primitivas (xiv-xv).

Uno de los esfuerzos sustantivos de la extensa obra de Onís es la integración de la producción literaria latinoamericana dentro de la periodización de largo plazo de la literatura y el arte en lengua española. El crítico dedica importantes momentos al estudio de la transición del Romanticismo al modernismo, a la obra de Rubén Darío y al triunfo del modernismo. Respecto de este último movimiento, dice que existía toda una corriente latinoamericana y que no se trataba únicamente de la figura del genio de Rubén Darío, sino que el nicaragüense representaba esa corriente asentada en varios países, y que el modernismo requiere una indagación complementaria. Nosotros realizamos esta investigación en el caso del modernismo ecuatoriano. Onís dice:

Aunque en España no falten intentos en el mismo sentido, esta transformación y avance hacia una poesía nueva fue obra de poetas americanos que, independientemente de España y en gran medida los unos de otros, en Méjico, en Colombia, en Cuba, en el Perú, de 1882 a 1895 renovaron la poesía en tal forma que, cuando el genio sintético de Rubén Darío llevó a España en su propia obra los frutos íntimos más maduros de aquella evolución poética, fue considerada como la primera contribución americana a la literatura de nuestra lengua. (xvi-xvii).

El estudio de Onís, además, señala cómo el modernismo se contrapone a otras corrientes; él usa el concepto de *reacción* para referirse a la forma en que este movimiento procesa, antagoniza, contrapone y genera una propia propuesta, que no supera ni disuelve los procesos anteriores, pero los somete y trabaja en la distancia frente a estos giros anteriores. También nosotros hemos afirmado en esta investigación que el modernismo habla y antagoniza con el Romanticismo, se apropia,¹⁰² lo valora, pero apunta a una renovación y se distancia de esa corriente. Lo mismo observa Onís: el modernismo *reacciona* al Romanticismo y a la tradición clásica.

¹⁰² Los modernistas leen a Montalvo como su maestro. Leen también el discurso cívico de las guerras liberales, incluso el discurso de la independencia, los legados románticos que son también su legado; lo valoran, pero toman distancia, pues lo suyo es el trabajo de la forma, la crítica, la desacralización y la renovación.

En el caso de la obra colaborativa entre Iván Schulman y Pedro Manuel González, dedicada al modernismo y a la obra y lectura de Martí y Darío, los críticos Schulman y Onís concuerdan en una mirada del modernismo que va más allá de una coyuntura de varias décadas, que se acerca más al medio siglo, ampliándose hacia lo que en América Latina llamamos vanguardias. Estos autores extienden el modernismo desde finales del siglo XIX hasta la década del 30. Sobre este tema Schulman dice: “Debería hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista que abarcaría los años entre 1882 y 1932, y cuya literatura poética dejó una herencia, patente todavía hoy, sobre todo en la prosa artística...” (Schulman, 34).

La propuesta de Schulman coincide con la de Onís: ambos consideran que el modernismo no es un fenómeno puntual, sino una revolución que marca casi un medio siglo y es la raíz de lo que en su profundización llamamos vanguardia. Además, señalan que el modernismo no es un movimiento repudiado por las vanguardias. Onís llama a la vanguardia *ultramodernismo*; Schulman habla del modernismo como estilo de época que va hasta finales de la década de 1920 y no lo separa de unas supuestas vanguardias.

Esta propuesta coincide con nuestros registros de las revistas literarias, donde hemos observado cómo dentro de la corriente del modernismo se lee, se valora y se interpretan los giros de autores como M. Á. Silva y Valdelomar, y otros que incluyen voces populares, pero sin convertirlas en *otredades culturales*, sino entendiéndolas dentro de la propia corriente de la revolución del lenguaje y del relato de la emancipación, por medio de la crítica; incluso existe universalismo desde lo popular, lo cual hemos sustentado a lo largo de esta tesis, que muestra los puentes profundos entre el modernismo de finales del siglo XIX y principios del XX y el modernismo de la era de la crisis, que podemos entender como la raíz de la vanguardia; en eso nuestra investigación coincide con la de Schulman. Concordamos, además, con Onís y Schulman en que el modernismo no puede reducirse a la obra poética de dos o tres autores, sino que es una corriente ancha que florece, produce y trabaja creativamente en distintas regiones intelectuales.

Sobre el tema de la existencia de una prosa artística en la escritura narrativa modernista, Schulman destaca a Martí y a Gutiérrez Nájera. Hemos registrado la narrativa artística en la novela, el microcuento y el ensayo, que deben identificarse muy de cerca con la obra artística de los modernistas. En Schulman, al igual que en nuestros registros de las revistas literarias, hay una coincidencia en que el modernismo no solamente se presenta en el campo de la poesía, sino también en el de la narrativa. Destacamos en

nuestra investigación a los poetas y narradores que muestran cómo el modernismo no solo es verso, sino también prosa.

A lo largo de esta tesis también subrayamos cómo el Ecuador, en diálogo con distintos países latinoamericanos y europeos, produce sus propios proyectos editoriales, siempre conectados a su obra original, con una voz narrativa, con prosa artística y ensayos críticos; genera, en este sentido, todo un universo conceptual y simbólico, un trabajo de innovación de los ritmos y, sobre todo, la producción de sentido en la disputa cultural de su época.

Dentro de los discursos clave de estos autores estudiosos del modernismo, es esencial también —tal como hemos observado en nuestro análisis documental de los proyectos editoriales— mostrar que existen corrientes que se conjugan y, a veces, se contradicen dentro del modernismo; estas son analizadas por sus intelectuales y artistas: unas corrientes y épocas se acercan más a la gran escuela francesa moderna, pero existe otro momento en el cual hay un trabajo deliberado y crítico de renovación de la propia lengua castellana. La primera, más cercana a los giros impresionistas, al simbolismo y al parnasianismo francés; la segunda logra generar cercanía a la tesis de que se puede hacer una transformación sobre las fuentes literarias del castellano. En algunos casos, tanto en quienes se aproximan al parnasianismo como en los que deciden buscar las fuentes literarias castellanas —para hacer dentro de ellas un giro de innovación— existe una obra creativa original de parte de los latinoamericanos.

No es posible aceptar que los modernistas que leen a los franceses son una copia; no lo son. Ellos generan su propia y luminosa obra poética, como el caso de Arturo Borja en Ecuador. También crean una genuina obra poética los modernistas que deciden emprender el proyecto intelectual de renovar las fuentes literarias hispánicas; en este caso, vemos una obra crítica y también el trabajo de reelaboración sobre temas de la obra literaria en castellano; aquí podemos señalar, por ejemplo, las obras de Noboa y Fierro en Ecuador.

En contraste con el coleccionista, el sujeto de la creación poética moderna no aspira a una totalidad, sino que revela los límites de esta aspiración. El sujeto no alcanza con el lenguaje objeto alguno. El lenguaje, que es lo único que habitamos, es incompleto. El creador es, sin embargo, un ser valiente que entra a la jaula del león, como proponen los modernistas, y mira con sentimiento las ruinas de toda civilización antigua.

Referencias bibliográficas

Fondos documentales

Archivo Nacional de Historia: Quito (AN/Q).
 Biblioteca y Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Fondo “Isaac J. Barrera”.
 Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP).
 Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
 Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión.
 Biblioteca de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Ecuador).
 Biblioteca del Colegio Mejía.
 Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).

Lista de referencias

Abril de Vivero, Pablo, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, Abraham Valdelomar, y Félix del Valle. 1916, 2004. *Las voces múltiples*. Lima: Librería Francesa Científica de E. Rosay. Reimpresión: University of California Libraries.

Acereda, Alberto. 2007. Introducción a *Poemas filosóficos* de Rubén Darío. Madrid: Hiperión, 11-78.

Acosta, Vicente. 1907. “Recuerdos de viejas lecturas”. *Guayaquil Artístico*, enero.

Agustini, Delmira. 1913a. “Lo inefable”. *El Telégrafo Literario*, 9 de octubre.

———. 1913b. “El intruso”. *El Telégrafo Literario*, 28 de octubre.

Alarcón, César Augusto. 2000. *Diccionario biográfico ecuatoriano*. Quito: Fundación Ecuatoriana de Desarrollo, FED / Raíces.

Alexander, Oscar Ignacio. 1916. “Ernesto Noboa Caamaño”. *Letras*, marzo, 6-9.

———. “Julio Esaú Delgado”. *Altos Relieves*, junio, 9-10.

Altos Relieves. 1906a. “Bibliografía”. Noviembre.

———. 1906b. “Carros alegóricos”. Agosto.

———. 1906c. “Notas”. Agosto.

———. 1906d. “Notas”. Junio.

———. 1906e. “Notas”. Octubre.

———. 1907. “Revistas de Revistas”. Febrero.

- Andrade, Raúl. 1940. "Gobelinos de niebla, retablo de una generación decapitada". Conferencia leída en el Teatro Sucre el 16 de mayo.
- . 1981. "Retablo de una generación decapitada". *El perfil de la quimera: Siete ensayos literarios*. Quito: La Quimera, 69-105.
- Arguedas, José María. 2001. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arias, Augusto. 1948. *Panorama de la literatura ecuatoriana*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- Arroyo, César E. 1906a. "La canción de los relojes". *Altos Relieves*, octubre, 106-107.
- . 1906b. "Germinal". *Altos Relieves*, septiembre.
- . 1914. "Mirando a España. Recuerdos de la época romántica". *Letras*, abril, 193-197.
- Atilés García, G. 1914. "El Gallo". *El Telégrafo Literario*, 22 de enero.
- Aulestia, Carlos. 2018. "Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética". Tesis doctoral. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Avilés, Juan Francisco. 1902. "De Actualidad. La inauguración del ferrocarril a Alausí". *Guayaquil Artístico*, septiembre, 15.
- Ayala Mora, Enrique. 1990. "De la Revolución alfarista al régimen oligárquico liberal". *Época republicana III cacao, capitalismo y revolución liberal*. En *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 9. Quito: Corporación Editora Nacional.
- . 2002. *Historia de la Revolución liberal ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional / Taller de Estudios Históricos.
- Balseca Franco, Fernando. 1997. "La lírica ecuatoriana del siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético" (documento de trabajo) Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- . 2002. "Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana (Estudios)". *Kipus: Revista Andina de Letras*. Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, 14: 11-21.
- . 2009. *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: Taurus / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Barrera, Isaac J. 1912a. "La Revista". *Letras*, agosto, 23-24.
- . 1912b. "Arturo Borja". *Letras*, noviembre, 97-99.
- . 1912c. "Revistas". *Letras*, diciembre.
- . 1914a. "La Revista. Libros-Hispanoamericanos". *Letras*, abril.

- . 1914b. “La poesía en el Ecuador”. *Letras*.
- . 1915a. “Cuestiones de literatura americana”. *Letras*, enero, 1-7.
- . 1915b. “La Revista, Libros hispano-americanos”. *Letras*, mayo.
- . 1916. “Rubén Darío”. *Letras*, febrero, 353-357.
- . 1955. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Baudelaire, Charles. 1906. “La cámara doble”. *Altos Relieves*, junio, 12-14.
- Benavides Solís, Jorge. 1995. *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Biblioteca de la Revista Cultura 16. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, 15-60. Buenos Aires: Taurus.
- . 2013. *Obra de los pasajes*. Vol. 1 de *Obras*, Libro V. Madrid: Abada Editores.
- . 2014. *Baudelaire*. Edición de José Manuel Cuesta. Madrid: Abada Editores.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI.
- Bernal Muñoz, José Luis. 1994. “Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- . 2007. *El color en la literatura del Modernismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Anales de Literatura Española*, 15. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-color-en-la-literatura-del-modernismo/>.
- Borja, Arturo. 1912a. “Epístola”. *Letras*.
- . 1912b. “Frases primeras”. Editorial. *Letras* I, 1.
- . 1912c. “Por el camino de las quimeras”. *Letras*.
- . 1912d. “Primavera mística y lunar”. *Letras*, agosto.
- . 1912e. “Las revistas”. *Letras*, agosto.
- . 1913. “Vas Lacrimae”. *El Telégrafo Literario*, 16 de octubre.
- . 1920. *La flauta de ónix*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- Boza, Luis Roberto. 1906. “Almas en Rebelión”. *Altos Relieves*, septiembre, 74-75.
- Bretal, Máximo de. 1918. “La temporada del Olmedo”. *La Ilustración*, septiembre, 253-256.
- Buck-Morss, Susan. 2005. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 169-221. Buenos Aires: Interzona.

- Bustamante, José Rafael. 1960. *Para matar el gusano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Bustos, Guillermo. 2017. *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Calderón Chico, Carlos, comp. 1999. *Medardo Ángel Silva: Crónicas y otros escritos*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas.
- Calle, Manuel [Benvenuto]. 1898a. "Advertencia". *Revista de Quito*, 5 de enero.
- . 1898b. "Pequeñas Narraciones. Carlota". *Revista de Quito*, febrero, 220-228.
- . 1898c. "La Semana". *Revista de Quito*, julio.
- . 1898d. "La Semana". *Revista de Quito*, marzo.
- . 1898e. "La Semana – Bibliografía". *Revista de Quito*, febrero, 229-239.
- . 1898f. "Unión liberal". *Revista de Quito*, enero.
- Campaña, Mario. 1991. Silva, Fierro, Borja y otros, *Poesía modernista ecuatoriana*. Quito: Libresa.
- Campos, Manuel Antonio. 1900. "Círculo Juan Montalvo". *Guayaquil Artístico*, 14 de octubre, 1-2.
- Carranza, María Mercedes. 1996. "Silva y el modernismo". En *Poesía completa: De sobremesa*, de José Asunción Silva, 35-45. Edición de centenario. Bogotá: Casa de Poesía Silva / Norma.
- Carrasquilla-Mallarino, Eduardo. 1913. "Lilium". *El Telégrafo Literario*, 11 de diciembre.
- Carvajal, Iván. 2005. *A la zaga del animal imposible: Ensayos sobre poesía ecuatoriana en el siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Cevallos, Pedro Fermín. 1861. "Cuadros descriptivos del Ecuador, Quito". *El Iris*, noviembre, 157.
- Chartier, Roger. 1995. *El mundo como representación: Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chávez Franco, Modesto. 1900a. "Con la música a otra parte". *Guayaquil Artístico*, 4 de noviembre.
- . 1900b. "La receta". *Guayaquil Artístico*, noviembre.
- . 1913. "De mi tiempo". *El Telégrafo Literario*, ensayo por entregas, 18 de diciembre.

- . 1914. “De mi tiempo (continuación)”. *El Telégrafo Literario*, 1 de enero.
- Chocano, José Santos. 1913. “Blasón”. *El Telégrafo Literario*, 20 de noviembre.
- Constant, L. 1907. “Quito, día por día”. *Altos Relieves*, febrero.
- Contreras, Francisco. 1913. “Las crisantemas”. *El Telégrafo Literario*, 18 de diciembre.
- Coronel, Valeria. 2005. “Medardo Ángel Silva y Walter Benjamin, críticos de cine”. *País Secreto: Revista de ensayo y poesía*, (noviembre) 9: 53-57.
- . 2010. “El discurso civilizatorio y el lugar del trabajo en la nación poscolonial”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, coordinado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 155-209. Quito: Ministerio de Cultura / FLACSO Ecuador.
- . 2020. “The Ecuadorian Left during Global Crisis: Republican Democracy, Class Struggle and State Formation (1919-1946)”. En *Words of Power, the Power of Words. The Twentieth-Century Communist Discourse in International Perspective*, 315-37. Trieste: Università di Trieste.
- Coronel, Valeria, y Mercedes Prieto (coord.). 2010. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: Ministerio de Cultura / FLACSO Ecuador.
- Corral, Miguel Ángel. 1960. *Las cosechas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Crespo Toral, Remigio [Stein]. 1893. “Los parnasianos en América”. *La Unión Literaria*, marzo, 453-457.
- Cueva, Agustín. 1993. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta.
- Darío, Rubén. 1911. “Bendigamos la risa”. *Guayaquil Artístico*, abril.
- . 1913a. “Dolora”. *El Telégrafo Literario*, 13 de noviembre.
- . 1913b. “¿Dónde estás?”. *El Telégrafo Literario*, 13 de noviembre.
- . 1913c. “Filosofía”. *El Telégrafo Literario*, 6 de noviembre.
- . 1913d. “La larva”. *El Telégrafo Literario*, 6 de noviembre.
- . 1914. “Marcha triunfal”. *El Telégrafo Literario*, 15 de enero.
- . 1974. *Los raros*. Ecuador: Ariel.
- . (1919-20) 1993. *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento. Reimpresión: University of California Libraries.
- . 1999a. “La crítica”. En *Autobiografía. España contemporánea (Crónicas y retratos literarios)*. Ciudad de México: Porrúa.
- . 1999b. “El modernismo”. En *Autobiografía. España contemporánea (Crónicas y retratos literarios)*, 236-239. Ciudad de México: Porrúa.

- . 2000. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra.
- . 2006. *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- . 2007. *Poemas filosóficos*. Edición, introducción y notas de Alberto Acereda. Madrid: Hiperión.
- Dazil, Osvaldo. 1913. "El campanario". *El Telégrafo Literario*, 27 de noviembre.
- De Albania, Carlos. 1906. "Croquis". *Altos Relieves*, julio, 39-43.
- Del Casal, Julián. 2001. *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Verbum.
- . 2008. *Páginas de vida: Poesía y prosa*. Caracas: Ayacucho.
- Del Castillo, José. 1913. "El ensueño del asceta". *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- De Olmos, Francisco. 1917. "Los bailes rusos". *La Ilustración*, mayo.
- Diez de Medina, Eduardo. 1913. "Acuarela". *El Telégrafo Literario*, 25 de diciembre.
- Donoso, Armando. 1913. "Vida literaria. Chile y el modernismo". *El Telégrafo Literario*, 4 de diciembre, 142-143.
- El Iris*. "Variedades". 1862. Julio, 290.
- El Telégrafo Literario*. 1913a. "Bibliografía". 20 de noviembre.
- . 1913b. "Editorial". 9 de octubre.
- . 1913c. "La joven poesía de América". 1 de enero.
- . 1913d. "Más vale el papel". 25 de diciembre.
- . 1913e. "Nosotros". 16 de octubre.
- . 1913f. "Nuestro Aniversario". 9 de octubre.
- . 1913g. "El Telégrafo Literario y la prensa. Voces hermanas". 20 de noviembre.
- . 1913h. "Vida literaria. Las obras modernas y la crítica. (De la revista de América)". 25 de diciembre.
- . 1914a. "Calle, el modernismo y nosotros". 1 de enero.
- . 1914b. "El premio Nobel de Literatura. El poeta místico". 22 de enero.
- . 1914c. "Una fiesta bohemia". 8 de enero.
- Endara, Carlos H. 1919. "Nuestros artistas, Humberto Fierro". *Caricatura* 1, 18, 13 de abril.
- Endara, Julio César. 1916. "De la crítica literaria". *Renacimiento*, 13-17.
- Englekirk, John. 1961-1963. "La literatura y la revista literaria en Hispanoamericana". *Revista Iberoamericana* XXVI (51, enero-junio 1961): 9-79; XXVII (52, julio-diciembre 1961): 219-297; XXVIII (53, enero-junio 1962): 9-73; XXIX (55, enero-junio 1963): 9-66.

- Escudero, Gonzalo. 1968. "La luz cenital de Rubén Darío". En *Rubén Darío y el Ecuador*, 73-85. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Falconí, Aurelio. 1906. "Arquitecturas". *Altos Relieves*, julio, 17-18.
- . 1913. "Aire de romanza". *El Telégrafo Literario*, 13 de noviembre.
- Falconí, José Antonio [Nicol Fasejo]. 1913a. "El puritanismo", *El Telégrafo Literario*, 20 de noviembre.
- . 1913b. "Siluetas Literarias. Delmira Agustini". *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- . 1913c. "Una poetisa sentimental". *El Telégrafo Literario*, 18 de diciembre.
- . 1913d. "La vida en bohemia". *El Telégrafo Literario*, 13 de noviembre.
- . 1914. "Un poeta moderno: Wenceslao Pareja". *El Telégrafo Literario*, 22 de enero.
- . 1959. *Los precursores del modernismo en el Ecuador: César Borja y Fálquez Ampuero*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1968. "La influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana". En *Rubén Darío y el Ecuador*, 73-85. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Fernández, Sonia. 2018 *La escuela que redime. Maestros infancia escolarizada y pedagogía en Ecuador (1925-1948)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Fierro, Humberto. 1912a. "Ofrenda de rosas". *Letras*, número extraordinario, noviembre.
- . 1912b. "La tarde muerta". *Letras*, 50-51.
- . 1913a. "La Esquela". *Sud América*, octubre.
- . 1913b. "Siringa". *Letras* I, X, abril, 310.
- . 1913c. "Tríptico oriental". *Letras* II, VIII, febrero, 224-225.
- . 1916a. "Fantasía desobligante". *Renacimiento* 1, I.
- . 1916b. "Saudades". *Letras*, marzo.
- . 1919a. "Brisa heroica". *El laúd en el Valle*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- . 1919b. "Entrevista". Por Carlos H. Endara. *Caricatura*, año I, 13 de abril.
- . 1919c. *El laúd en el valle*. Libro I. Colección Apeles. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- . 1919d. "La Náyade". *Frivolidades*, 18.
- . 1926. "Capricho español". *Claridad* I, 43.

- . 1949. “Velada palatina”. En *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Flórez, Julio. 1906. *Altos Relieves*, octubre.
- France, Anatole. 1907. “Ideas”. *Altos Relieves*, enero, 228-231.
- Gallegos del Campo, Emilio. 1913. “Ante la tumba de Medardo Suárez”. *El Telégrafo Literario*, 6 de noviembre.
- Gallegos, Manuel. 1900. “Napoleón, Washington y Bolívar”. *Guayaquil Artístico*, 28 de octubre.
- Gálvez, José. 1913. “Tarde Florida”. *El Telégrafo Literario*, 20 de noviembre.
- Garaicoa, Pedro Pablo. 1900a. “Dr. Francisco Campos”. *Guayaquil Artístico*, diciembre.
- . 1900b. “Juan Montalvo”. *Guayaquil Artístico*.
- Garaicoa, Pedro Pablo, Manuel Antonio Campos, Juan F. Avilés, y Horacio Garaicoa. 1900. “Página editorial-exposición”. *Guayaquil Artístico*, octubre.
- García, Lizardo. 1907. “De mi pueblo”. *Altos Relieves*, febrero, 280-286.
- García Calderón, Ventura. 1916. “Rubén Darío”. *Letras*, mayo, 87-89.
- . 1917. “Los primeros versos de Rubén Darío”. *Letras*, julio.
- García Márquez, Gabriel. 1996. “En busca del Silva perdido”. En *Poesía completa: De sobremesa*, de José Asunción Silva, 9-29. Edición de centenario. Bogotá: Casa de Poesía Silva / Norma.
- Goetschel, Ana María. 2007. “Las mujeres y la educación laica”. En *Educación de las mujeres maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*, 85-101. Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala.
- . 2009. “Liberalismo de las mujeres”. En *El tiempo de Alfaro*, editado por Rafael Barriga, 23-38. Quito: Odysea.
- . 2010. “Las paradojas del liberalismo y las mujeres: la coyuntura 1907-1909”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, compilado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 209-240. Quito: Ministerio de Cultura / FLACSO Ecuador.
- González, Nicolás A. [Latino]. 1905. “La Prensa”. *Guayaquil Artístico*, enero, 56-60.
- González Prada, Manuel. 1985. *Páginas Libres. Horas de Lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- González Suárez, Federico. 1980. *Federico González Suárez: La polémica sobre el estado laico*. Estudio introductorio y selección de Enrique Ayala Mora. Biblioteca

- Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 4. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Granado y Guarnizo, Miguel Ángel [Carlos d'Harbach]. 1913. "Con el poeta Aurelio Falconí". *El Telégrafo Literario*, 30 de octubre.
- . 1913a. "La agonía de un cisne. Emilio Gallegos del Campo". *El Telégrafo Literario*, 6 de noviembre.
- . 1913b. "Conversando con Chávez Franco". *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- . 1913c. "Soneto de invierno". *El Telégrafo Literario*, 4 de diciembre.
- . 1914a. "En el bar". *El Telégrafo Literario*, 8 de enero.
- . 1914b. "Miguel Ángel Corral". *El Telégrafo Literario*, 8 de enero.
- Granados, Aimer, coord. 2012. *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cujimalpa / Juan Pablos editor.
- Guarderas, Francisco. 1912a. "Arturo Borja". *Letras*, noviembre.
- . 1912b. "Nuestra Literatura". *Letras*, agosto.
- . 1914. "Julio Herrera y Reissig, impresión de lectura". *Apolo*, 35-38.
- . 1915. "La Guerra Europa y los Intelectuales". *Letras*, febrero, 48-50.
- . 1959. "Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro". *Revista América*, 105, XXXII: 73-95.
- Guayaquil Artístico. 1906. "Notas". Abril.
- Guijarro Herdoíza, Juan Patricio. 2014. *La política internacional según José Peralta*. Quito: IAEN.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1983. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos editor.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. 1876. "El arte y el materialismo". *El correo Germánico*. 5, 8, 17, 24, 26 de agosto y 5 de septiembre.
- Hamerly, Michael. 2006. "Recuentos de dos ciudades: Guayaquil en 1899 y Quito en 1906". *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* 24: 140.
- Handelsman, Michael. 1981. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: Ensayo preliminar y bibliografía*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- . 1981. "Medardo Ángel Silva: Redescubriendo a un modernista ecuatoriano y paladín del arte nacional". *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 171-7.

- Henríquez Ureña, Pedro. 1994. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera y Reissig, Julio. 1913. "Los maitines de la noche". *El Telégrafo Literario*, 9 de octubre.
- . 1914. "Divagaciones románticas". *El Telégrafo Literario*, 1 de enero.
- Horta, Eulogio. 1898. "La vida literaria". *Revista de Quito*, octubre, 399-404.
- Huysmans, Joris-Karl. 2015. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Jack The Ripper. 1917. "Cosas de mi tierra". *La Ilustración*, mayo.
- Jaimes Freyre, Ricardo. 1913. "Je meurs ou, je m'attache". *El Telégrafo Literario*, 23 de diciembre.
- . 2010. *Poesía completa*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Jaramillo Meza, J. B. 1913. "Las ruinas de Cartago". *El Telégrafo Literario*, 1 de enero.
- Jijón Meneses, Camilo. 1913. "A unos iconoclastas". *Letras* 9, II, abril, 249-252.
- Kristeva, Julia. 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Nueva York: Columbia University Press.
- La Ilustración*. 1917a. "Homenaje". Diciembre.
- . 1917b. "La fiesta del Homenaje al poeta González". Mayo.
- . 1917c. "El Ocaso de un Sol". Mayo.
- . 1917d. "Paisajes Locales". Mayo.
- . 1917e. Editorial "¿Se puede...?". 6 de mayo.
- . 1918a. "El Mayor Luis Clemente Canales, Caballero de la Legión de Honor". Marzo.
- . 1918b. "Sixto María Duran". 31 de julio.
- La Unión Literaria*. 1893. "Nueva revista". Abril, 3-4.
- Lautréamont [Isidore Lucien Ducasse]. 1913a. "Los cantos de Maldoror". Traducción de Arturo Borja. *Letras*, abril, 298 -304.
- . 1913b. "Maldoror", traducción de Arturo Borja. *Letras*, abril, 298 -304.
- . 1997. *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Visor.
- Letras*. 1915. "Notas". Febrero.
- . 1916. "Letras españolas". Abril.
- LL. DD. 1906. "Luz". *Altos Relieves*, 15 de junio.
- . 1916. "Primera página". *Renacimiento* 1, 1, p. 1, 1916.
- LL. RR. 1912. "Frases Primeras" (editorial). *Letras*, agosto.
- López, Felicísimo. 1898. "Teocracia o Democracia". *Revista de Quito*, enero.

- Loynaz, Dulce María. 2012. "Ausencia y Presencia de Julián del Casal". En *Julián del Casal: (in memoriam): Segunda época, XV aniversario (1998-2012)*, compilado por Francisco Morán. Doral, FL: Stockcero.
- Lugones, Leopoldo. 1913. "Crepúsculos del jardín". *El Telégrafo Literario*, 16 octubre.
- Luna, Milton. 2000. "Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX". En *Antología de historia*, compilado por Jorge Núñez, 167-183. Quito: FLACSO Ecuador.
- Magallanes Moure, M. 1913. "El barco viejo". *El Telégrafo Literario*, 18 de diciembre.
- Mariátegui, José Carlos. 2007. *7 Ensayos de la interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martí, José. 1906. "El verso". *Altos Relieves*, junio.
- . 1955. *La edad de oro*. San Salvador: Departamento Editorial Ministerio de Cultura.
- . 1985. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 1993. *Poesía Completa*. Edición Crítica. La Habana: Letras Cubanas.
- . 2001. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- Martínez, Luis A. 2016. *A la Costa*.
- Mata, Andrés A. 1898. "Grito Bohemio". *Revista de Quito*, agosto, 189-191.
- Mera, Juan León. 1889. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Quito: Libresa / Ecuador.
- Monge, Celiano. 1907. *Altos Relieves*, marzo.
- Montalvo, Juan. 1861. "Dios a todos se acomoda". *El Iris*, agosto, 27-31.
- . 1900. "El periodismo". *Guayaquil Artístico*.
- . 1915. "Párrafos inéditos". *Letras*, marzo.
- Montaño Escobar, Juan. 2008. "El último carajo del general". En *Así se compone un son*, 181-201. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador.
- Moreno, Julio E. 1913. "José Enrique Rodó". *Letras*, marzo, 226-229.
- Morán, Francisco, comp. 2012. *Julián del Casal: (in memoriam): Segunda época, XV aniversario (1998-2012)*. Doral, FL: Stockcero.
- Mutis, Álvaro. 1996. "Testimonio". En *Poesía completa: De sobremesa*, de José Asunción Silva, 31-34. Edición de centenario. Bogotá: Casa de Poesía Silva / Norma.
- Nervo, Amado. 1913. "El beso fantasma". *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- Noboa y Caamaño, Ernesto. 1912a. "A Arturo Borja". *Letras*, número extraordinario, noviembre.

- . 1912b. “Brisa de Otoño”. *Letras*, Quito, 1912.
- . 1913. “Hastío”. *El Telégrafo Literario*, 6 de noviembre.
- . 1915. “La Revista. Letras Americanas”. *Letras*, febrero.
- . 1922. *Romanza de las horas: poemas*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- Ochoa, Melitón. 1914. “Siluetas Literarias, Julio Herrera Reissig. Ensayo dedicado al poeta Ernesto Noboa Caamaño”. *El Telégrafo Literario*, 1 de enero.
- Ojeda, Enrique. 2004. “Montalvo y el modernismo hispanoamericano”. *Kipus* 18. Universidad Andina Simón Bolívar, 81-96.
- Onís, Federico. 1934. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Madrid.
- Ortiz Crespo, Gonzalo. 1990. “Panorama histórico del período (1875-1895)”. En *Época Republicana I*, coordinado por Gonzalo Ortiz Crespo, 237-276. Vol. 7 de *Nueva Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Pareja, Wenceslao. 1914. “La linda niña del cabello de oro”, *El Telégrafo Literario*, 23 de enero.
- Peralta, José. 1951. *Eloy Alfaro y sus victimarios: (Apuntes para la historia)*. Buenos Aires: Olimpo.
- Pérez, Galo René. 2001. *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años): Crítica y selecciones*. Quito: Abya-Yala.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. s.f. “Cosme Renella Barbato”. *Diccionario Biográfico Ecuador*. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo7/r1.htm>
- Pita González, Alexandra, comp. 2016. *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*. México D.F.: Universidad de Colima / Porrúa.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Renacimiento*. 1916. “Renacimiento, revista de Literatura”. 1, I.
- Revista de Quito*. 1898a. “Revistillas. Un veterano”. Enero, 29-32.
- . 1898b. “Situación Obrera”. Enero, 15-19.
- Robalino Dávila, Luis. 1912. “Arturo Borja”. *Letras*.
- Robles, Humberto E. 1989. *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria, documentos 1918-1934*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Rodó, José Enrique. 1898. “La novela nueva. A propósito de ‘Academias’ de Carlos Reyes”. *Revista de Quito*, 16 de marzo, 400-404.

- . 2005. *Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Ensayos: Rubén Darío, Bolívar, Montalvo*. México D.F.: Porrúa.
- Rodríguez Rendueles, M. 1914. “Caprichosa”. *El Telégrafo Literario*, 22 de enero.
- Sacalalengua, Toribio. 1913. “Más vale el papel”. *El Telégrafo Literario*, 27 de noviembre.
- Said, Edward. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- Sanz R., Alfredo. 1904. “Centros literarios”. *Guayaquil Artístico*, marzo, 185-186.
- Sarlo, Beatriz. 2000. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL, Center de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Curules en Amerique Latine*, 9/10: 9-16.
- Schulman, Iván, y Manuel Pedro González. 1974. *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos: Madrid.
- Silva, José Asunción. 1906. “Muertos”. *Altos Relieves*, octubre.
- . 1913. “Medio-Eval”. *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- . 1996. *Poesía completa: De sobremesa*. Edición de centenario. Bogotá: Casa de Poesía Silva / Norma.
- Silva, Medardo Ángel [Jean d' Agréve]. 1916a. “Arturo Borja. El Medio-El Poeta-La Obra. (Fragmentos inéditos para un estudio)”. *Renacimiento*.
- . 1916b. “Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro”. *Renacimiento*, 3, septiembre.
- . 1917a. “Bajo-Relieve”. *La Ilustración*, mayo.
- . 1917b. “Las miradas”. *La Ilustración*, mayo.
- . 1917c. “Primavera espiritual”. *La Ilustración*, junio.
- . 1918a. “El corazón dormido”. *La Ilustración*, mayo.
- . 1918b. “Elogio de Baudelaire”. *La Ilustración*, abril.
- . 1918c. “Paisaje en el cine”. *La Ilustración*, 15, abril.
- . 1918d. “Películas. Imprecaciones líricas-Sol de la tarde”. *La Ilustración*, abril.
- . 1918e. “Películas. Imprecaciones líricas-Sol de la tarde”. *La Ilustración*, 6 de mayo.
- . 1919. “Humberto Fierro”. *Frivolidades*.
- . 1953. *El árbol del bien y del mal*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Silva, Víctor. 1913. “Cyrano”. *El Telégrafo Literario*, 18 de diciembre.
- Simmonds, Adolfo. 1913a. “La joven poesía de América. Chile”. *El Telégrafo Literario*, 18 de diciembre.

- . 1913b. “La joven poesía de América. Panamá”. *El Telégrafo Literario*, 11 de diciembre.
- . 1914. “La joven poesía de América, Puerto Rico”. *El Telégrafo Literario*, 22 de enero.
- Soto G., Fernando. 1914. “Emilio Gallegos del Campo. Los Literatos en el Ecuador”. *Letras*, abril, 218-220.
- Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía Hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tagore, Rabindranath. 1914. “Ofrendas de Canto”. *El Telégrafo Literario*, 22 de enero.
- Terán Najas, Rosemarie. 2015. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador (1821-1921)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid: UNED.
- Todó, Luis María. 1987. *El simbolismo: El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos Editores.
- Turcios, Froylán. 1906. “Palabras preliminares. Prólogo de Copos de Humo”. *Altos Relieves*, julio.
- Urbina, Luis G. 1913. “Crepúsculo”. *El Telégrafo Literario*, 23 de octubre.
- Vaca, María Natalia. 1906. “Ofrenda”. *Altos Relieves*, octubre.
- Valdelomar, Abraham. 1916. “Poetas peruanos, Enrique Bustamante y Ballivián”. *Letras*.
- . 1988. *Valdelomar Obras*. Tomos I y II, edición de Luis Alberto Sánchez. Lima: Edubanco.
- Valera, Juan. 1888. “A Rubén Darío”.
- . 1902. “Prólogo de Geometría Moral por Juan Montalvo”. *Guayaquil Artístico*, diciembre, 122-125.
- Valencia Sala, Gladys. 2002. “Cumandá o un drama entre salvajes: orientalismo al interior de la nación”. Quito: Maestría de Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar. Documento de trabajo.
- . 2007. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2017. “Sujeto, poder y esos cuerpos otros. Imágenes críticas en la obra de Pablo Palacio”. Ponencia presentada en el Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana. En *Memorias*. T. I., 164-174. Cuenca: Universidad de Cuenca.

- Vargas Vila, María. 1900. "Carta a Emilio Gallegos del Campo". *Guayaquil Artístico*, 2 de diciembre.
- Vela, Pablo H. 1917a. "Crónica extranjera. América y la guerra europea". *La Ilustración*, mayo.
- . 1917b. "Crónica extranjera. La guerra y nosotros". *La Ilustración*, 25 de diciembre.
- Veloz, Luis F. 1906. "La hora gris". *Altos Relieves*, 2-3.
- Viteri Lafronete, Homero. 1915a. "Acotaciones. Política liberal". *Letras*, junio, 171-176.
- . 1915b. "Acotaciones-política y sufragio". *Letras*, julio-agosto, 193-198.
- Williams, Raymond. 1989. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- . 1997. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- . 2013. *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Godot.
- Yurkievich, Saúl. 1976. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.
- . 1996. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Zaldumbide, Gonzalo. 1998. *Égloga Trágica*. Quito: Imprenta Don Bosco.
- Zamacois, Eduardo. 1906. "Odio mortal". *Altos Relieves*, septiembre, 93-95.

Fuentes primarias

- Revista *El Iris*, publicación Literaria, Científica y Noticiosa, Quito: Imprenta del Pueblo, 15 julio de 1862.
- Revista *La Unión Literaria*, Cuenca: Imprenta de la Universidad del Azuay, 1893. Año I, abril de 1893, número I.
- Revista *de Quito*, Semanario de Política, Literatura, Noticias y Variedades, Quito-Ecuador: Imprenta de El Pichincha, 1898.
- Revista *Guayaquil Artístico*, Revista semanal Ilustrada de Letras, Ciencias, Artes y Variedades. Guayaquil: Imprenta "Gutenberg", 9 de octubre de 1900.
- Revista *Altos Relieves*, Quincenario de Literatura. Quito: Imprenta Escuela de Artes y Oficios, 1906.
- Revista *Letras*, mensual, Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1912.
- Revista *El Telégrafo Literario*, Guayaquil: Imprenta del Telégrafo, 1913.
- Revista *Renacimiento*, Guayaquil: Imprenta "Gutenberg", 1916.
- Revista *La Ilustración*, Guayaquil: Imprenta del Cine Ambos Mundos, 1917.
- Revista *Frivolidades*, Quito: Imprenta Universidad Central del Ecuador, 1919.

Tomos digitalizados

Revista de Quito, Tomo I, N. 1 al N. 13, Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de Revistas Ecuatorianas XXXI, 1989.

Revista El Telégrafo Literario, (1913), Colección de Revistas Ecuatorianas XLVIII, Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

Revista Letras, (1912). Tomo I, Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de Revistas Ecuatorianas VIII, 1986.

Revista Letras, (1914). Tomo II, Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de Revistas Ecuatorianas XXII. 1986.

Revista Letras, (1916). Tomo III, Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de Revistas Ecuatorianas XXII, 1986.

Revista Letras, (1917). Tomo IV, Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de revistas ecuatorianas XXIII, 1986.

Revista Letras, (1917-1919). Tomo V. Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de revistas ecuatorianas XXIV, 1986.

Revista Letras, estudios e índices, tomo VI. Quito: Banco Central del Ecuador, Colección de revistas ecuatorianas LVII, 1993.