

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN LENGUA Y
LITERATURA.

ANÁLISIS DIACRÓNICO DE LA RECEPCIÓN LITERARIA DE LA *GENERACIÓN
DECAPITADA*, EL MODERNISMO EN EL ECUADOR.

RENÉ ALEJANDRO ESPINOSA CASANOVA

DIRECTOR: DR. VICENTE ROBALINO

QUITO, 2012

AGRADECIMIENTO

A mis padres por su apoyo incondicional.

A la Pontificia Universidad Católica del Ecuador,
especialmente al Dr. Vicente Robalino.

INDICE

INTRODUCCIÓN.	4
CAPÍTULO I: MODERNISMO, CREACIÓN Y CRÍTICA	
1.1. Contexto histórico y Literario.	14
1.2. Las Revistas Literarias y crítica modernista.	21
1.2.1. Crítica de la Generación Decapitada.	25
1.3. Autocrítica.	38
1.4. Construcción del lector ideal	
1.4.1. Narratario, Lector Modelo, Lector ideal.	46
1.4.2. Narratario y Lector modelo de la Generación Decapitada.	
1.4.2.1. Ernesto Noboa.	48
1.4.2.2. Arturo Borja.	52
1.4.2.3. Humberto Fierro.	54
1.4.2.4. Medardo Ángel Silva.	57
1.4.3. Lector ideal.	58
CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN.	
2.1. Innovadores o imitadores 1909-1915.	60
2.2. Modernismos.	69
2.3. La búsqueda del reconocimiento 1915-1929.	72
2.3.1. Arturo Borja, el precursor.	73
2.3.2. Ernesto Noboa, el favorito de las musas.	77
2.3.3. Medardo Ángel Silva, el último miembro.	79
CAPÍTULO III. ANÁLISIS.	83
3.1. Arturo Borja, <i>Flauta de Ónix</i>	84
3.2. Ernesto Noboa, <i>Romanza de las horas</i>	92
3.3. Humberto Fierro, <i>Laúd en el Valle</i>	100
3.4. Medardo Ángel Silva, <i>El Árbol del Bien y del Mal</i>	106
CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES.	112
BIBLIOGRAFÍA.	116
ANEXOS.	119

INTRODUCCIÓN

Esta investigación propone el análisis diacrónico de la recepción de la obra de los poetas modernistas ecuatorianos, La Generación Decapitada, entre 1890 y 1930, es decir una década antes de la aparición del círculo modernista quiteño y las tres primeras décadas de vida de los textos de la generación. Para realizar esta tarea se usará como sustento teórico la Estética de la recepción literaria, que permitirá identificar cómo fueron interpretados los textos y cómo influyeron estas interpretaciones al ubicar a los cuatro poetas de la generación, Ernesto Noboa, Humberto Fierro, Arturo Borja y Medardo Ángel Silva, dentro de la historia de la literatura ecuatoriana.

En un principio la investigación tomará para el análisis textos de las revistas literarias de la década previa a la producción modernista, para intentar reconstruir el horizonte de expectativas en el que irrumpen los cuatro poetas. Al ser el horizonte de expectativas “el punto de comprensión desde donde abordamos un hecho, en nuestro caso un texto poético, que siempre está determinado por nuestra comprensión no sólo del texto mismo, sino también por nuestros antecedentes históricos”¹, no sólo será posible conocer el momento literario que vivía el país sino también lo que los críticos esperaban ver en los textos que empezaban a gestarse. Así podremos conocer el cambio que provocaron las obras modernistas en la literatura y en la crítica literaria ecuatoriana.

La autocrítica y los comentarios que surgieron dentro del mismo movimiento serán otro punto importante de estudio, ya que constituyen el primer escalón en la existencia de las obras. La principal fuente de autocrítica está conformada por varios artículos publicados por Medardo Ángel Silva en el Telégrafo, diario de mayor

¹ Manuel Corrales Pascual, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1980. P. 28- 29

circulación en la época, en los que se refiere a sus “compañeros de generación” y entre los que se contarán también la crónica escrita por el guayaquileño a la muerte de Arturo Borja.

La autocrítica, ya mencionada, unida al análisis textual² y paratextual³ de los poemas permitirá recrear el horizonte de expectativas de los mismos modernistas, que está conformado por el conjunto total de la experiencia literaria de los escritores. Como es conocido, el grupo tiene una fuerte y común influencia de los simbolistas franceses y del poeta nicaragüense Rubén Darío. Sin embargo, la lectura de cada uno de los poetas de la Generación Decapitada permitirá abordar este tema de manera precisa y acertada.

Se puede afirmar entonces que este horizonte y estas pistas textuales guían de cierta manera la producción lírica de los Decapitados, por lo que servirán para elaborar una hipótesis de cómo querían ser leídos los autores, cómo se veían a sí mismos dentro de su particular idea de la literatura, cómo imaginaban a su lector ideal, y cómo los textos van creando a este lector.

El siguiente paso será analizar la crítica sincrónica, es decir la que se realizó el momento en que la obra es escrita y publicada, “que abarca únicamente el hecho literario, en sí, en su estructura”⁴. En el caso de la consideración diacrónica del análisis, la Estética de la recepción apunta a la aceptación que tuvo la obra por parte de los críticos, si los poemas modificaron o no “los criterios utilizados por los lectores para

² Análisis textual: Estudio temático y formal de los elementos del poema.

³ Elementos paratextuales: Dedicatorias, epígrafes, entre otros elementos externos al texto lírico.

⁴ Manuel Corrales Pascual, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1980. P. 26

juzgar textos literarios”⁵ durante las primeras décadas del siglo XX. Estos criterios tienen que ver con el uso del lenguaje, la tradición ecuatoriana en el género lírico, el uso de figuras literarias, y otros elementos como la elección de un vocabulario y de una tradición literaria específica.

Para que el análisis de la crítica sea más completo y riguroso, desde el principio se buscará responder constantemente a tres preguntas ¿Qué se dice?, ¿Quién lo dice? y ¿Desde dónde se dice? Estos elementos pueden encontrarse en el propio texto crítico pero también estarán presentes en la biografía de su emisor, en los textos literarios propios del crítico, en el caso que existiesen, y en la evolución de la crítica a través de los años. Será necesario establecer desde qué punto de vista se enfrentan los críticos a los textos, la ideología y los elementos exteriores que pudieron influir en su interpretación como son el ambiente literario, el ambiente cultural y social. Toda afirmación será fundamentada en el análisis de los textos líricos originales.

La mayor parte de la investigación usará documentos hemerotécnicos, que serán organizados de manera cronológica y analizados de manera comparada, esto quiere decir que podremos observar la evolución de la crítica desde dos perspectivas. La primera responderá a la distancia estética, “que es el contraste entre lo que el lector espera y lo que el texto realmente da”⁶, y que se va modificando durante el tiempo de vida de las obras. La segunda corresponde a las preguntas que los textos plantean o responden; esta perspectiva está relacionada con los puntos convergentes y divergentes entre la variedad de subjetividades que se enfrentaron al hecho literario, en la que el papel temporal pasa a un segundo plano. Tenemos que reconocer que la ciencia literaria

⁵ Raman Selden, et al. “Teoría de la recepción”, *La teoría literaria contemporánea*, capítulo 3, Barcelona, Ariel, 2001, p. 72

⁶ Manuel Corrales Pascual, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1980. P. 29

se aleja de la concepción de objetividad de las ciencias positivas, por eso hablaremos de subjetividades, y el objetivo será identificar cada una para construir intersubjetividades. Esto permitirá realizar un estudio más completo, con contrastes, lo que mostrará mayor cantidad de posturas críticas, pero que lejos de pretender establecer un punto de vista definitivo, busca ser un aporte al total de las experiencias que se puedan formar a partir de los poemas modernistas.

El siguiente paso será el análisis textual y la relectura de los cuatro libros que recogen la obra de la Generación decapitada: *Flauta de ónix* de Arturo Borja, *Velada Palatina* y *El Laúd en el Valle* de Humberto Fierro, *Romanza de las horas* de Ernesto Noboa, y *El árbol del bien y del mal* de Medardo Ángel Silva. La intención de esta parte de la disertación es determinar las características de la Generación y las características particulares de los poetas. Esto complementará el estudio diacrónico al añadir una nueva visión que recoge las intersubjetividades analizadas y que por su distancia estética permite una lectura más amplia. Además, servirá para analizar cómo estuvo construida la historicidad dentro de la que se inserta a la Generación Decapitada, y elaborar las conclusiones finales de esta disertación.

La Generación decapitada

Entre 1910 y 1930 aparecen en Ecuador los textos de una generación literaria con nuevos ritmos y nuevos conceptos sobre el quehacer poético. Jóvenes que dejan de lado la común vinculación de los escritores y artistas ecuatorianos a movimientos políticos e ideológicos, como el movimiento liberal, para dedicarse enteramente a la escritura, para intentar fundir la vida con la literatura.

El viaje de la poesía ecuatoriana comienza con la solitaria pero importante aparición de José Joaquín de Olmedo, cantor de Bolívar y Flores, en el primer periodo de vida republicana del país, seguido por dos “generaciones” románticas que, en muchos casos, se convirtieron en voces neoclásicas olmedinas, o llegaron a un romanticismo rural y bucólico propio de los escritores de la geografía cuencana. Una generación situada temporalmente entre 1845 y 1860, pero que llega a su cúspide con *La leyenda de Hernán* de Remigio Crespo Toral, que aparece ya entrado el siglo XX.

Al dejar de lado el romanticismo, calificado como frustrado por algunos críticos, como Hernán Rodríguez Castelo⁷, tenemos un periodo de transición muy importante, ya que la posibilidad de viajes a Europa y el acceso a textos nuevos aumenta, que dio como resultado una poesía premodernista, bequeriana y parnasiana. Alfredo Baquerizo Moreno (1858), Víctor Manuel Rendón (1859), Leónidas Pallares Arteta (1859), que tienen aún el espíritu romántico de Bécquer, se abren ya al pesimismo de Verlaine, elemento importante para los futuros modernistas. Hay que señalar, además, a Cesar Borja, precursor, en muchos aspectos, de varios escritores con rasgos parnasianos y de la generación que estudiaremos en la presente disertación, por ser el traductor de varios

⁷ Hernán Rodríguez Castelo, “Oleaje Generacional”, en Silva Medardo A. *El árbol del bien y el mal*, Quito, Clásicos Ariel, 1974

autores entre los que se incluye Baudelaire, Verlaine y otros simbolistas. Un dato importante es que los cuatro escritores nombrados en este párrafo publicaron sus obras después de 1890, lo que va configurando el horizonte de expectativas que se intentará determinar en revistas literarias como *Iris*, de la misma década, *Las páginas literarias de El guante* de 1906, entre otras.

De la generación de escritores nacidos entre 1860 y 1885, tres escritores parecen tener muy claro el siguiente paso en la lírica ecuatoriana. Alfredo Falcón, Luis Veloz e Isaac J. Barrera, este último tiene gran importancia ya que es el fundador, en 1912, de la Revista *Letras*, en donde aparecerán, apenas un año después, los textos de Noboa, Borja, y Fierro, los tres “decapitados” que residían en Quito.

El siguiente grupo generacional, y del cual se desprende la llamada *Generación Decapitada*, objeto central de este estudio, corresponde a los autores nacidos entre 1888 y 1910 aproximadamente. Este grupo cuenta con alrededor de 24 poetas con un fuerte sentido de unidad, una verdadera “generación”, que tenía además contacto permanente, una curiosidad constante por la novedad y una misma idea de dedicar la vida por completo a la poesía.

De este gran grupo se dejó como modernistas por excelencia solamente a cuatro, Ernesto Noboa, Arturo Borja, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva, *La Generación Decapitada*. El nombre nos habla de la muerte y la forma de vida de los cuatro modernistas más conocidos pero nos habla también de la expulsión automática de los restantes poetas de la generación, producido tras el suicidio de los cuatro. Esta es una razón por la que se haya confundido muchas veces el título de “Generación Decapitada”

que impuso Raúl Andrade con “la cabeza decapitada de una generación” (confusión que señala Hernán Rodríguez Castelo⁸).

Entre los sobrevivientes se encuentran escritores muy importantes para la literatura ecuatoriana que marcaron distancia con los caídos o que simplemente continuaron su evolución poética, los más importantes son Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y Alfredo Gangotena.

La disertación se enfocará, como la historia, en los modernistas de la *Generación Decapitada*, los textos producidos por estos y las críticas que estas obras recibieron. El movimiento giró desde un principio alrededor de Ernesto Noboa y Arturo Borja, quienes compartieron una sólida amistad, además de la clara influencia de los simbolistas franceses, acentuada por los viajes que ambos realizaron a Europa. Sus textos aparecen, como se ha señalado anteriormente, alrededor del año 1913 en las revistas literarias de la época, y toman impulso por la admiración que generaron los dos poetas entre el gran grupo de escritores que compartían ideas, copas y poesía en “El Bodegón Bogotano”, “El murciélago” o “La casa del Embrujo”, bares de la ciudad de Quito.

Borja descubrirá a Humberto Fierro, y el menor del grupo, Medardo Ángel Silva, descubrirá a sus compañeros, desde la distancia, a través de sus lecturas. La revista *Letras* juega un papel fundamental en la difusión de la obra de la *Generación Decapita*, que posteriormente se extenderá aún más por el impulso que el mismo Silva le dará desde *El Telégrafo*.

⁸ Hernán Rodríguez Castelo, “Nuestro primer modernismo o la fuga imposible”, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974, p. 10

En la producción poética de la generación se distinguen dos momentos claros, el que se inicia en 1913, a través de las revistas literarias; y un segundo momento en 1917, que inicia con la publicación de *El árbol del Bien y del Mal* de Silva, y la publicación del resto de libros de la generación: *El Laúd en el Valle* (1919) de Fierro, *Flauta de ónix* (1920), obra póstuma de Borja, *Romanza de las horas* (1922) de Noboa.

Ambos momentos históricos, y la constante participación y publicación de los autores en periódicos y en el gran número de revistas creadas a principio del siglo XX, tienen como consecuencia muchas fuentes de crítica en los años inmediatamente cercanos, es tarea de esta disertación ubicar estas fuentes y analizarlas.

La producción lírica de la *Generación Decapitada* se ve truncada ante el frenesí y la melancolía de sus integrantes, sin que la biografía empañe las caracterizas y meritos los hechos poéticos. La aparición de los modernistas cambia la perspectiva de hacer poesía en el Ecuador y es el germen de una poesía más depurada y más alta que llegará poco tiempo después con Escudero, Carrera Andrade y Gangotena, de ahí la importancia de esta generación y la importancia de este nuevo tipo de estudios.

Estética de la Recepción

Los estudios de Estética de recepción son todavía escasos en nuestro contexto, ya que corresponden a un enfoque reciente en la ciencia literaria o el análisis literario. Este cambio de enfoque se ha producido en todas las formas de comunicación ya que el acto comunicativo es un intercambio de mensajes, ideas y posturas, no un monólogo como se entendía en los primeros modelos comunicativos.

En los estudios de recepción los espectadores forman parte fundamental del juego al que llamamos estética, por lo que descubrir la totalidad de significados de un hecho estético es imposible para un solo individuo que se enfrenta al texto desde su experiencia particular del mundo. Esta experiencia se denomina horizonte de expectativas, pero está definida también por dos tipos de competencias: la competencia lingüística, que se refiere al conocimiento sintáctico y semántico que ha sido interiorizado por el lector y es necesario para la lectura⁹; y la competencia literaria, que es el conocimiento específico que tiene el “lector informado”, sobre las convenciones literarias, otras lecturas, etc.

Este trabajo se basará en la Estética de la Recepción tomando como referencia central el texto elaborado por Hans Georg Gadamer, *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, que sirvió de cimiento al resto de teóricos de la recepción literaria que formarán parte de la bibliografía teórica, entre los que se puede nombrar a Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Viñas Piquer, entre otros.

Para Gadamer, el arte, en este caso la poesía, está entre los objetos que escapan a las ciencias positivas y sus métodos, es decir que no responden a los dos criterios que son fundamentales en el proceso científico: Utilidad y Verificabilidad. En las ciencias el resultado o predicado de un estudio conviene de tal manera al sujeto de ese estudio que elimina otros predicados. Por el contrario, en la ciencia literaria debemos tener en cuenta que existen diferentes predicados, no podemos llegar nunca a una interpretación completa e indiscutible. Esto no quiere decir que los objetos del arte tengan una falta de sentido autónomo sino que debemos ser conscientes que el espectador es parte esencial de la interpretación. Manuel Corrales Pascual usa un ejemplo muy sencillo para ilustrar

⁹ Raman Selden, et al. “Teoría de la recepción”, *La teoría literaria contemporánea*, capítulo 3, Barcelona, Ariel, 2001, p. 78

este concepto, ante la proposición “este poema es hermoso”, no podemos afirmar que es hermoso para todos, lo correcto sería decir “el poema parece hermoso para alguien”¹⁰.

Para que la ciencia literaria sea posible, debemos tomar en cuenta las múltiples interpretaciones y los múltiples orígenes de estas interpretaciones. La respuesta no es la objetividad sino la intersubjetividad.

El estudio tendrá un enfoque diacrónico. La consideración diacrónica de la recepción literaria permite el análisis de las obras en su vida a través de las diversas recepciones a lo largo de la historia. El objetivo de la disertación será entonces construir o reconstruir una nueva interpretación tomando como punto de partida las respuestas intersubjetivas que los críticos han dado al texto. No sólo se formulará una nueva crítica sino que se realizará crítica de la crítica.

En el caso particular de la presente disertación serán las respuestas intersubjetivas a las preguntas que plantean textos producidos por la *Generación Decapitada*, entre 1890 y 1930. Los resultados que se espera obtener son los mismos que se ha planteado la estética de la recepción desde su inicio. La primera es actualizar la historicidad de los textos modernistas ecuatorianos lejos de la concepción lineal tradicional, viendo la historia literaria como la sucesión de sistemas. La segunda, es llegar a una mejor comprensión del hecho poético a través de la comparación de las diferentes interpretaciones, para llegar una nueva experiencia comprensiva e interpretadora.

¹⁰ Manuel Corrales Pascual, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1980. P. 20.

CAPÍTULO I. MODERNISMO, CREACIÓN Y CRÍTICA

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

Si bien las transformaciones históricas y sociológicas no pueden explicar por sí mismas los cambios de paradigmas en los fenómenos literarios, podemos intentar unir estas transformaciones a los propios textos para lograr una visión más completa sobre estos fenómenos, sus causas, su alcance y sus consecuencias. En este contexto, la figura del artista modernista es clave para entender la visión moderna y el cambio histórico producido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El poeta modernista ecuatoriano en ocasiones se anticipa a estos cambios, encarna sus contradicciones, las vive, las siente, pero sobre todo las escribe: transforma el mundo en lenguaje.

Raúl Andrade en su ensayo *Retablo de una generación decapitada* nos habla del Quito que recibe a los poetas, una aldea que pretende ser ciudad, esto lo hace desde la distancia que le otorgan varias décadas, pero resume algunos de los acontecimientos que la capital de finales del siglo XIX ha visto : la llegada del tren “tres veces por semana conduciendo sillería de Viena, oleografías napoleónicas y Venus de escayola”¹¹; García Moreno y aquella “final pirueta bajo la cuchillada de Rayo”¹²; la Revolución y reforma Liberal; y todo dentro de un ambiente de contradicción entre las tradiciones pasadas y las nuevas costumbres de la modernidad.

Más cercano a los hechos y sin conocimiento de la generación literaria entrante Pedro Fermín Cevallos describe a Quito de 1861 en “Cuadros descriptivos del Ecuador”¹³ como una ciudad de suelo quebradizo, rodeada por colinas y en constante

¹¹ Raúl Andrade, “Retablo de una generación decapitada”, en *Gobelinos de niebla*, Quito, Talleres gráficos de Educación, 1943, p. 67.

¹² *Ibíd.*, p. 64.

¹³ Pedro Fermín Cevallos, “Cuadros descriptivos del Ecuador”, en la revista *El iris*, Quito, 20 de noviembre 1861.

relación con el espacio agrario circundante. La ciudad tenía entonces alrededor de 39.600 habitantes pero que llegaría en 1921 a 80.700¹⁴, crecimiento que habla de la transformación acelerada que sufren las ciudades principales Quito y Guayaquil.

La modernización se inicia con la articulación del Ecuador al mercado mundial como exportador de cacao, en el gobierno de Gabriel García Moreno (1860 – 1875), acompañada con el inicio de un proceso de renovación institucional del Estado. Cambios que evidencian desde un principio contradicción, al provenir de un gobierno tan vinculado a la Iglesia y de cierta manera a la tradición, pero que refleja la necesidad del Ecuador de vincularse, como Estado, a nuevos mercados y relaciones internacionales.

Desde el puerto de Guayaquil, los barcos llevan cacao a Europa y los Estados Unidos, mientras que, a su regreso, el puerto puede experimentar las novedades provenientes del primer mundo, entre ellas avances científicos, curiosidades y lo más importante para nuestro estudio, pinturas, música francesa, y nuevas lecturas. La Sierra lidera los cambios pero aún con la idea de favorecer a las élites aristócratas y terratenientes, que en esa época sufren una crisis en su producción textil por la llegada de productos ingleses; esto lleva a la Sierra a depender de la producción de la Costa, y a todo el país a consumir productos extranjeros. Esta dependencia de consumo pudo haber perjudicado al mercado ecuatoriano pero propició un intercambio cultural muy importante.

¹⁴ Gladys Valencia, *Circulo Modernista Ecuatoriano: crítica y poesía*, Quito, Ediciones Abya Yala, 2007, p.

Las nuevas relaciones económicas y sociales, hacen que las élites formen grupos y estrategias para mantener el control sobre sus bienes. En su mayoría crearon nuevos negocios que les permitía vincularse a los nuevos intercambios. Es así como familias aristócratas, o familias “selectas” de la naciente burguesía, viajan constantemente a Europa, a París y Londres específicamente, para educar a sus hijos, vacacionar, o para recibir tratamientos médicos de última generación. Así podemos ubicar los viajes de Noboa, descendiente de los presidentes de la república Diego Noboa y José María Plácido Caamaño respectivamente; y el viaje temprano de Arturo Borja hijo de Luis Felipe Borja, ilustre comentarista del Código Civil Chileno, que si bien fue un viaje por razones de salud, no hubiera sido posible sin la posición económica de la familia.

Otro cambio importante gestado en la época garciana, y esta vez en el campo de la cultura, es la apertura de la Academia de Bellas Artes, ordenada por el mismo García Moreno en 1872 y que constituye una renovación cultural, ya que se contrataron expertos con formación europea como Manosalvas, Luis Cadena, José González Cadena, entre otros, para formar a los jóvenes artistas quiteños¹⁵. Aunque esta academia tenga un largo período de inestabilidad, entre cierres, reaperturas y nuevas fundaciones, es un antecedente importante en la producción plástica e influenciará en todos los ámbitos del arte. Bajo el nuevo nombre de Escuela de Bellas Artes y la participación de artistas como Luis A. Martínez o el pintor español León Camero; esta institución, para 1914, se encuentra sólida y muestra nuevas tendencias como el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo.

Los cambios continuaron con la llegada de la Revolución liberal que profundizó muchos de los proyectos ya existentes como la creación de una educación masiva, la

¹⁵ *Ibíd*em, p. 34.

modernización e institucionalización del Estado, pero que acabaron con la fuerte presencia de la Iglesia y su monopolio cultural, a la vez que intentaron integrar a sectores marginados. El proyecto de Alfaro, a decir del historiador Enrique Ayala Mora¹⁶, impulsó a la burguesía a buscar el control de la economía y un futuro control sobre el Estado, pero también tuvo el soporte de la clase campesina que buscaba la supresión de los modelos serviles. Así el estado se moderniza con garantía en la participación y lucha popular, y la protección del capital burgués.

De los cambios realizados en este período histórico, el de mayor interés para éste estudio, y el que tiene mayor número de consecuencias sobre la idea de modernidad, es la implementación de la educación laica. La educación laica permite el conocimiento de nuevos contextos y llega a mayor número de personas. La creciente clase media se educa, se especializa, en gran medida para formar parte de una burocracia, también especializada, y para los modernistas, crea un círculo más amplio de lectores.

La Universidad Central del Ecuador se transforma en el soporte de los proyectos modernos. La profesionalización de sus estudiantes permite la consolidación de la pequeña burguesía en las instituciones de Estado y la amplificación de la prensa. El crecimiento de los medios de comunicación permite que aparezcan nuevas revistas literarias, que se volverían muy importantes, y que nacen muchas veces dentro de la misma Universidad Central. Este es el caso de *Ariel*, y de la Revista *Letras* fundada en 1912. Anterior a *Letras* pero de un origen igualmente laico, aparece la primera revista de la *Escuela de Literatura* (1886) en la que jóvenes aristocráticos se unen a compañeros de clase media, educados en el Colegio Mejía, para publicar y difundir a los

¹⁶ Enrique Ayala Mora, "De la revolución alfarista al régimen oligárquico liberal (1895- 1925)", en *Nueva historia del Ecuador*, vol. 9: *Época republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución liberal*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1988.

poetas consagrados de la literatura romántica ecuatoriana. Esta revista contó con la participación de Juan León Mera, entre otros autores, y dedicaba sus páginas a la poesía, ensayos y crítica literaria.

La especialización de los campos del saber, y la autonomía que adquieren estos en las primeras décadas del siglo XX, es importante por su equivalencia o correspondencia con la idea modernista de crear literatura independiente, una literatura que sólo responde a sí misma. Las letras en el Ecuador ganan sus primeros espacios gracias a los escritores románticos que participan en revistas literarias, que empiezan a formar lectores y críticos pero no logran autonomía hasta la aparición del círculo modernista, esto debido a la constante vinculación de los escritores románticos con la vida política ecuatoriana. Raúl Andrade habla apasionadamente de esta vinculación como un defecto de la literatura ecuatoriana que sólo será superado con la entrada en escena de Borja, Noboa y Fierro, líderes del círculo modernista y la idea que estos tienen de unir la vida y la escritura.

Raúl Andrade dice en su ensayo *Retablo de una generación decapitada*

Antes de hoy, la función literaria ha sido ejercida por hombre de pelo en pecho y de voces robustas que intermitentemente, la abandonan para empuñar la pistola de la conspiración o el fusil de la revuelta. [...] Los unos han renunciado a su función para insurgir en la acción política, con todos sus riesgos. Cachorros de Montalvo, al fin, recogen esa herencia para tratar de darle forma a la vida.

Andrade habla claramente de Juan León Mera entre los que alternan su función literaria con su función o puesto político, y Montalvo que no deja de escribir pero que guía a través de sus escritos a un grupo de intelectuales liberales siempre dispuestos a tomar el fusil. Otro tipo de escritores de los que habla Andrade son aquellos que se “refugian en la adoración del mito”, últimos neoclásicos olmedinos.

En este contexto de cambios modernos adoptados y adaptados a la realidad ecuatoriana, el poeta modernista es la imagen de innovación y extravagancia para la comunidad aún aldeana de los habitantes de Quito. Una imagen contradictoria, pues vestían como aristócratas, Noboa y Fierro provenían de hecho de familias de esta clase social, pero no tenían dinero, su único interés eran las letras. Francisco Guarderas señala que es la imagen de cambio cultural que representaban los poetas modernistas en su literatura y en su elegante manera de vestir lo que generan reacciones en las personas. Guarderas, que fue parte del movimiento y compañero de Borja, Noboa y Fierro, dice: “fuimos odiados carnavalescamente por unos y admirados supersticiosamente por otros”¹⁷; e ilustra esta afirmación retratando las contradicciones que él veía en su propio grupo en un día común en la ciudad:

Como se vestían elegantes, deseaban tomar vino, pero no tenían dinero para esto, así que tomaban cerveza muy seguido, [...] recitaban lo propio y lo ajeno. [...] Arturo Borja era el más joven, sin embargo era el que recomendaba lecturas, descubría los últimos valores, señalaba las primeras esperanzas. Un día apareció todo vestido de negro, en recuerdo de los 15 años de la muerte de Verlaine.¹⁸

Las contradicciones, sin embargo, tienen una razón profunda en los poetas modernistas, son, sin darse cuenta o intencionalmente como la anécdota citada en el párrafo anterior, un lugar de pugna entre la ciudad y el campo, entre el cambio y las tradiciones. Para Andrade, por ejemplo, esta lucha constante es la que crea la tensión y la angustia en las obras de Borja, Noboa y Fierro, aunque simplemente pueden ser la prefiguración de la modernidad ecuatoriana, en un proyecto literario que, en Ecuador, lleva la bandera de la vanguardia.

¹⁷ Francisco Guarderas, “Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más célebres y desventurados de nuestro tiempo”, en Revista *América*, Quito, enero de 1959, No. 105, p. 60

¹⁸ *Ibíd.*, p. 83.

El proyecto literario provoca por lo tanto una reacción de características similares a las descritas en los intelectuales de la época. Muchos recibieron esta innovación como un hecho revelador, por lo que el círculo de seguidores de Borja y Noboa crecía, igual que su grupo de lectores; mientras que, por otro lado, no eran tomados en cuenta por los que defendían la pureza del idioma y el legado colonial, y como dice Gladys Valencia ¹⁹ tenían una profunda incredulidad en que el cambio y la innovación podían generarse por los poetas del país.

Valencia cita a Manuel J. Calle como ejemplo de aquellos que creían que el movimiento modernista ecuatoriano era una copia de otros modernismos. Calle dice:

En otras partes, el advenimiento de esta singular escuela, producirá algún beneficio, digamos léxico, con el aporte de términos nuevos o resucitados del lenguaje literario: en América ocurre que su invasión, trae consigo el neologismo inútil y bárbaro que, tiende a corromper el idioma, reduciéndole a una especie de argot para uso exclusivo de la canalla literaria²⁰

Posteriormente, según como ocurren las transformaciones en la ciudad, la forma de vida “moderna” se apodera de Quito, impulsada, en ocasiones, por artículos de novedades publicados por las mismas revistas literarias con participación de los modernistas. Artículos que hablan de la moda, de la importancia del deporte y el ejercicio, o de la forma de vida de París y las principales ciudades de Europa.

Los poetas reciben este cambio con cierta distancia, puesto que, si bien los lectores aumentan en las décadas del 20 y 30, y los cambios son visibles incluso en las plazas, la masa ha entrado a la modernidad por la vía más superficial. El círculo modernista reaccionará con frialdad o frivolidad frente al esnobismo de las masas, y como se verá

¹⁹ Gladys Valencia, *Círculo Modernista Ecuatoriano : crítica y poesía*, Quito, Ediciones Abya Yala, 2007, p. 43

²⁰ Manuel J. Calle, citado por Francisco Guarderas, “Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable...”, p. 80.

en la construcción del lector ideal de la Generación Decapitada y en los artículos críticos de los escritores del grupo, el público se divide en dos, los iniciados y los otros, que no lo son.

1.2. LAS REVISTAS LITERARIAS Y CRÍTICA MODERNISTA

La relación entre las revistas literarias y los autores de la Generación Decapitada es desde un principio evidente. No sólo por su colaboración en revistas como *Letras*, *Renacimiento*, *Frivolidades*, *Caricatura*, sino también por el hecho de que su obra poética se dio a conocer casi en su totalidad dentro de estas revistas; sus libros son tardíos, publicados como es el caso de Borja, después de su muerte, o pasada la década de 1920 en el caso de Noboa, Fierro, y Silva.

Sin embargo, la relación que estos poetas establecieron con las publicaciones va más allá de la simple colaboración. Nunca figuraron como directores, ni siquiera como redactores de tiempo completo, pero fueron los gestores de éstas y muchas veces los que sentaban las directrices sobre las que se manejarían las revistas aun en su ausencia.

Julio Moncayo, colaborador de la revista *Letras*, señala que Borja, además de liderar el círculo modernista, lideró también la creación de las revistas literarias en Ecuador a principios del siglo XX. Borja “adolescente aún, constituyó, secundado por ese simpático y también malogrado espíritu que se llamó Aníbal Viteri, un pequeño círculo literario bajo el nombre, muy significativo de ARIEL”²¹.

Aunque la revista *Ariel* fue una publicación efímera y que desapareció muy pronto, es para muchos, incluyendo a Guarderas, y el propio Barrera el antecedente directo de *Letras*. La revista fundada por Isaac Barrera es ya una revista del círculo modernista

²¹ Julio Moncayo, “Para un Alma Sentimental, sensible, sensitiva” *Letras*, Quito, septiembre 1912, Vol.1, No. 2, p. 11.

ecuatoriano y Borja participó de manera directa en su primer número, en el diseño, la creación de la portada, y hasta en la elección del nombre²², por lo que podemos suponer participó también en la creación de los objetivos que esta revista señala en sus “Frasas Primeras”.

Letras busca la especialización, la autonomía de la literatura, ideales claramente modernos y que, según la redacción de este primer número, ideales que sólo la política ha alcanzado: “política que tanto mal ha causado a esa literatura que tiene por lema el arte por el arte y que se funda en las delicadezas y refinamientos propios de la cultura elevada de un pueblo”²³

Otro objetivo de la publicación es llenar un vacío en la literatura ecuatoriana, la falta de crítica. Desde *Letras* se propone un tipo de crítica que tenga como fundamentos el estudio y el conocimiento. Los redactores tienen clara conciencia de que los estudios de literatura no pueden estar apartados de la subjetividad del crítico, y mucho menos de la del lector: “Creemos que en asuntos artísticos la simpatía del espíritu para una manifestación cualquiera se halla subordinada al temperamento”²⁴, y plantea poner frente a esta “simpatía de espíritu”, el conocimiento. Esta declaración parece hablarnos, no de una objetividad sino de una intersubjetividad que se adquiere con la lectura constante de obras y autores de diferentes tendencias y posturas.

La revista señala que “habrá afinidades; pero no solidaridad”²⁵ con ningún movimiento en específico, lo que busca es crear lectores para un círculo de escritores, la crítica debe ser el puente que conecte ambas esferas. A esta postura se suman, de

²² Isaac J. Barrera, “Arturo Borja”, *Letras*, Quito, septiembre 1912, Vol. 1, No. 2, p. 98.

²³ Redacción *Letras*, “Frasas Primeras”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 1

²⁴ *Ibidem*, p. 2.

²⁵ *Ibidem*, p. 3.

manera casi idéntica, *Renacimiento*, *Frivolidades*, *El telégrafo literario*, en sus primeras páginas.

En el caso de *Renacimiento*, un artículo se presenta revelador y muy consciente del papel que deben tener los nuevos críticos, es crítica de la crítica, otro signo del camino que muchos escritores del círculo modernista intuyen que deben tomar los estudios literarios. Julio Cesar Endara, autor del artículo titulado “De la crítica literaria”²⁶ cita al poeta y crítico modernista español Ramón Pérez de Ayala al decir:

La misión de la crítica no es juzgar: esto es que la crítica no es dogmática, so pena de llevar aparejada con el dogmatismo la esterilidad. La crítica ante una obra de arte, no tiene para que decirnos si le parece buena o mala, ni en que se asemeja a otras anteriores, antes bien, precisamente indicarnos en que se diferencia de las demás, patentizarnos su novedad, que es al propio tiempo su razón de existir.²⁷

Al surgir de un modernista es obvio que esta afirmación tome relevancia en este estudio, de hecho Medardo Ángel Silva señalará, en uno de sus artículos críticos sobre Fierro, algo muy parecido, seguramente el poeta guayaquileño estaba al tanto de estas posturas, además de los pensamientos propios que el autor de *El Árbol del bien y del mal* debió haber tenido sobre este asunto.

Volviendo a Endara, hay también en su artículo una separación marcada con los críticos anteriores a la introducción del modernismo. Estos críticos tomaban el papel de jueces, al aprobar o desaprobado las obras, y en otros casos menos extremos, el de “catadores” o justificadores de labores extrañas.

²⁶ Julio Cesar Endara, De la crítica literaria, en Revista Renacimiento, Guayaquil, 1916, No. 1, p. 13 -17

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

El Telégrafo literario se plantea como una publicación que surge “al calor del entusiasmo juvenil”²⁸ y señala su afinidad con las publicaciones quiteñas desde un principio. De ahí que sus primeros números fueran enviados a Barrera, para que el círculo quiteño esté al tanto y casi apruebe esta nueva publicación. Barrera responde complacido en la sección “Revistas Literarias” con estas palabras: “Es la brisa primaveral que nos trae un olor a fronda mojada y besada por el sol al mismo tiempo. Es la brisa del mar que nos trae en sus olas el coro de unas voces juveniles, alegres y valientes.”²⁹

El Telégrafo tiene la misma simpatía por la corriente modernista³⁰ y se presenta más radical por su sentido anti-burgués, pero emula a la revista quiteña al decir que rechaza los moldes y quiere alejar su crítica de los impresionismos, busca tomar lo bueno de todas las corrientes para construir, como ideal, una propia.

Los escritores de las revistas saben que los lectores son escasos en el medio, de ahí la importancia de estas publicaciones. En muchos números de estas revistas, tanto quiteñas como guayaquileñas, se expresa esta preocupación, incluso de manera alarmante diciendo ““La vida literaria en el Ecuador es poco menos que muerta”³¹; y se busca los orígenes del problema señalando entre ellos la deficiente educación.

²⁸ “Editorial”, *El telégrafo literario*, Guayaquil, 9 de octubre de 1913, No. 1, p.1.

²⁹ Isaac J. Barrera, “Revistas”, *Letras* Vol. 2, No. 14, Octubre 1913. P. 63

³⁰ “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”. Editorial, *El telégrafo literario*, Guayaquil, 16 de octubre de 1913, No. 2, p. 16.

³¹ Juan de Cuesta, “Cuestiones Literarias”, en *Letras*, Quito, Octubre 1913, Vol. 2, No. 14, p. 33.

Los jóvenes, incluso los talentosos, tienen grandes vacíos de conocimiento, ya que “sólo han leído el catálogo de las obras maestras de la edición de Rivadeneira”³², y por ello no han destacado aún como Borja, Noboa y Fierro. Estos poetas con curiosidad admirable leían constantemente, complementando su naturaleza de “hijos de Apolo”, con la sabiduría, la “tutela de Atenea” como diría, lejos de este contexto, el poeta modernista portugués Fernando Pessoa.

Se siente también la necesidad de conectar la literatura ecuatoriana con la literatura hispanoamericana y con la literatura mundial, de ahí que estas revistas estén en constante diálogo con revistas de otras repúblicas, y con revistas como *La Revista de América*, dirigida por Francisco García Calderón, revista que, desde España, se propone dar a conocer en Europa la situación de la literatura latinoamericana.

La política editorial que se establece en las revistas ecuatorianas está, como se ha visto, estrechamente vinculada a los ideales modernistas. Los poetas de la Generación Decapitada se presentan también como ensayistas críticos, lo que impulsa a reflexionar sobre el alcance del cambio que generan éstos en la literatura ecuatoriana.

1.2.1. CRÍTICA DE LA GENERACIÓN DECAPITADA

Si bien uno de los ideales modernistas era la fabricación de un espacio autónomo para la poesía, el que nuestros poetas hayan elaborado textos críticos no va en contra de este ideal, pues, como hemos visto, la construcción de “el lenguaje modernista” tiene en Ecuador una tarea más extensa. Podemos comparar este desplazamiento que realizan Borja, Noboa, Fierro y Silva hacia el espacio de los textos críticos con lo que hizo Baudelaire en su tiempo. La labor crítica complementa la visión de crear otro lenguaje,

³² Medardo Ángel Silva, “Libros Nuevos”, Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Julio 1916, No. 1, p. 29.

ya que el objetivo de esta disciplina es definir a los textos literarios, en este caso a los textos líricos, como objetos del lenguaje.

Los textos críticos de los poetas decapitados nos permitirán conocer lo que estos esperaban de sus lecturas, y, en consecuencia, de sus propios textos; y nos mostrarán algunas de las características que, para los poetas, debía tener una obra literaria, y que intentarán incluir en su producción lírica.

Desde la aparición de *Letras*, Noboa y Borja, aparecen en sus dos facetas. La primera como poetas, y la segunda como críticos. Noboa en la sección “Libros hispano americanos” y Borja en la sección “Revistas”, aunque la participación del segundo terminará a pocos meses de iniciada la publicación por su repentina muerte.

Las líneas señaladas para los artículos del círculo, son las que cumplen estos críticos, de manera ideal. En primer lugar, conocen el medio social, cultural y literario, no sólo ecuatoriano sino también europeo; en segundo lugar, no limitan sus lecturas ni a un género específico, ni a una corriente literaria. A pesar de su influencia y clara preferencia por los movimientos parnasiano, simbolista y modernista, realizan crítica de textos románticos, realistas, entre otros, sin tomar partido, con preferencia solamente por los trabajos de calidad, con un buen manejo del lenguaje y la capacidad de producir imágenes y sensaciones en los lectores.

Noboa es el primero en aparecer como crítico³³ y señala, en primer lugar, la postura de frivolidad que debe adoptar el crítico literario, esto no debe ser confundido con superficialidad ni indiferencia, es más bien una manera de tratar los textos, con “gracia,

³³ Ernesto Noboa, “Libros hispanoamericanos”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 28 - 30

elegancia y agilidad del estilo”³⁴ señala, además, el origen de este cambio en la crítica como una “modalidad que ha sido legitimada en la moderna literatura hispanoamericana”³⁵.

El primer libro que Noboa aborda es *Tierra de Reliquias* de Francisco Contreras, escritor chileno. Este es un libro de viajes, género cuya lectura es interesante y siempre de provecho, a opinión del poeta, pero que debe permitir al lector agilizar su pensamiento y su sensibilidad, y ser así “un poderoso incentivo para nuestros sueños”³⁶. Señala que este libro en particular es muy descriptivo, se centra en los lugares más comunes entre los viajeros, y pasa por iglesias, ruinas y paisajes sin detenerse en la imagen y en la sensación.

Al decir que el libro tiene una mirada convencional, Noboa está señalando a la vez la novedad y la innovación como una característica importante en todas las obras, a eso debe apuntar un escritor. Afirma, además, que este libro es precipitado, señalando como otro punto importante el trabajo en los textos propios antes de su publicación. Lamentablemente el libro de Contreras no cumple con estas características.

Sin embargo, Noboa reconoce que el escritor ha logrado textos más exitosos en el mismo género como es el libro *Almas y Paranormas*, textos más reposados y con sensibilidad “más de poeta”³⁷, mostrando al tiempo el conocimiento que tiene del escritor chileno, que es ensayista y crítico literario también. Finalmente, hace referencia la obra poética del autor *Romances de hoy*, obra que ha leído, que encuentra emotiva, y que cumple con las características de una buena obra literaria que son, para Ernesto

³⁴ *Ibidem*, p. 28.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Noboa, profundidad de ideas, variedad de imágenes y sensaciones, y un conocimiento amplio de la forma.

Las críticas del Autor de *Romanza de las horas* están, y esta será una característica en común dentro de las críticas realizadas por los cuatro poetas, dotadas de un lirismo particular, que tiene que ver con su tendencia modernista en parte, pero más con su propio universo de expectativas. La crítica va siempre acompañada por referencias intertextualidades, que más que comparar las obras con otras, completan de cierta manera lo que Noboa espera de libros como los que comenta.

En el caso del libro *Tierra de Reliquias*, nos dice que un libro de viaje por la tierra de España debería despertar, al menos en los lectores hispanoamericanos, cierta nostalgia, “de una manera ancestral”. Noboa Caamaño busca en la lectura “el atrio de una iglesia, en una mancha de sol, la sórdida figura de un mendigo a lo Goya; sólo de paso vemos florecer la roja rosa de una sonrisa en un rostro divinamente moreno”³⁸. La referencia a los cuadros de Goya es constante, incluso en sus poemas. Su visión construye un mundo en el que los colores están manchados de negro, un mundo deformado, como ese “otro lenguaje”, el lenguaje que busca para su poesía.

El reflejo en la crítica de lo que uno mismo espera debería estar, tal vez, matizado. Sin embargo, a nosotros nos permite reconstruir a Noboa. Su horizonte de expectativas se presenta claro, con predilección por ese tipo de imágenes, por la emotividad unida a la imagen, y una idea muy presente de escapar del mundo. No un escape emotivo más bien un escape a mundos simbólicos, al mundo del lenguaje. “Soñando olvidamos la vida” dice en este artículo y cita a Taine, filósofo y crítico francés, “el único medio para pasar la vida, es olvidar la vida”. La intertextualidades y las citas en los artículos

³⁸ *Ibidem* .

de Noboa, siempre enriquecerán la lectura y tienen también otra intención: buscan llevar al lector a ese tipo de textos. Busca llenar el vacío que el círculo modernista ya ha señalado. Noboa guía al círculo de lectores en formación, de manera más directa en sus críticas, y menos directa pero más abundante en sus textos líricos.

En la crítica que el poeta realiza al libro de Juan de Soiza Reilly, *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*³⁹, Noboa habla de la “manía de escribir libros”, defecto sin duda no sólo en la literatura sino también en todo tipo de arte, el arte sólo debe responder a sí mismo y no al “struggle of life”⁴⁰ (la lucha de la vida). Redundamos aquí en la separación de estos aspectos, como necesidad de autonomía en literatura, y para ajustar al ideal modernista, la necesidad de fundir los dos aspectos.

El poeta y crítico habla de flexibilidad como una virtud⁴¹ de algunos textos literarios, ya que permite que estos sean asimilados por una diversidad mayor de lectores. La flexibilidad no se logra por la simpleza del texto sino por la excelencia en el estilo. Esta cualidad de los textos es en realidad, en palabras de Noboa, una “dislocación de preciosismo”, es decir una particularidad dentro de los efectos de luz en un cristal.

La flexibilidad también se aplica para la forma en que se usa el lenguaje dependiendo de la obra que se escriba. Hay obras que necesitan un lenguaje preciso, claro; este es el caso de los libros realistas que deben señalar “sin restricciones y aun con crudeza de detalles”⁴². El crítico señala la necesidad de obras de este género, sobre todo en América, como prediciendo al género que sería dominante en nuestro país,

³⁹ Ernesto Noboa, “Libros hispanoamericanos”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 29.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Ernesto Noboa, “Nostalgias – de E. Gómez Carrillo”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 29

⁴² Ernesto Noboa, “Vida Criolla – de Alcidez Argueda”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 30

durante las siguientes décadas. Esto responde a que los males que impiden avanzar a nuestros pueblos deben ser retratados con crudeza para poder superarlos. El conocimiento de nosotros mismos es algo que se encuentra presente en muchos artículos de las revistas analizadas, y Noboa ve en libros como *Vida Criolla* de Alcídez Argueda un esfuerzo por esto, por conocernos.

Este libro tiene alta calidad para Noboa porque, aun tratando temas políticos, religiosos, sociales, no se olvida su carácter de obra literaria. Deja en el alma de los lectores “la amargura de la verdad, pero fecunda y saludable”⁴³, porque la verdad cruda que es asimilada permite el avance.

Encontramos por último la crítica al libro de Rubén Darío, *Todo vuelo*. Este es un libro de ensayos críticos, en el que Noboa se muestra cauto, a pesar de haber llamado muchas veces “maestro”, al poeta nicaragüense. No señala grandes afinidades, señala puntos de encuentro en algunas opiniones como es el caso de la fuerza y musicalidad que los dos valoran en los textos de Ramón del Valle Inclán. Noboa no se aventura a realizar crítica de la crítica, en este caso sólo recomienda la lectura de este libro, en especial para quienes cumplen la función de estudiar obras literarias. Noboa sabe que las alabanzas no deben formar parte de la crítica, ni tampoco la aprobación o desaprobación de la obra o el autor, la crítica se concentra en el texto.

En el caso de Arturo Borja tenemos muy pocos artículos, el autor se encarga de la sección *Revistas literarias* en el primer número de *Letras*. El texto de Borja habla de la necesidad de una crítica culta y seria, algo que para 1912 en Ecuador está empezando a gestarse y que, si bien en Europa ya existe, tiene en cambio, la necesidad de ser difundida. *La revista de América* en su primer número señala como será su labor, y

⁴³ *Ibídem.*

Borja coincidiendo con la redacción de esta publicación cita: “Aspiramos reunir una publicación libre, abierta a todas las direcciones del espíritu moderno, curiosa, flexible, de rica información, a los mejores escritores del nuevo mundo latino”⁴⁴.

Borja realiza en este artículo un apartado, la crítica moderna es como la anuncia *La revista de América*, mientras hay que superar un cierto tipo de crítica que, si bien pretende ser moderna ha apuntado a la negación completa de corrientes pasadas. Esta crítica violenta y anárquica es también responsable del rechazo que escritores de generaciones anteriores tienen por todo el movimiento moderno, ya que es en extremo juvenil, como defecto, y da paso a generalizaciones incómodas. Borja aprecia la novedad pero tiene la necesidad y el deber de reconocer lo que se ha hecho antes. El poeta moderno no puede existir sin la labor del poeta romántico, parnasiano o clásico, porque viene de ellos, se alimenta de esas lecturas; y aunque busca otro lenguaje, esto responde más evolución que a negación.

Esta visión de Borja también resalta en este estudio, ya que sus opiniones hablan de la necesidad de una historicidad de la literatura diferente, una concatenación de sistemas, no una enumeración separada de hechos, escuelas o corrientes que surgen para oponerse o negar a otras. A este punto se dirige también la Estética de la Recepción, y no tiene que sorprender que los que hacen literatura, los poetas, sean conscientes de lo que otros teorizarán después. Esto habla de la madurez de los creadores. La literatura, además, seguirá cambiando de formas, esa es su naturaleza, por eso los estudios deben oponer la razón a la violencia como Borja señaló.

A la violencia anárquica oponemos el estudio, la tolerancia, la serena razón. Seamos pacientes, no olvidemos, eternos Quijotes de una

⁴⁴ Arturo Borja, “Revistas”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 31

irrealizable perfección, que contamos con la base de siglos para levantar el nuevo mundo, la Ciudad ambicionada⁴⁵

Los textos de Fierro son en la crítica escasos, Fierro participa poco en el ambiente social en general, su vida transcurre en las afueras de Quito, durante su juventud. Después como funcionario público, se traslada a la capital, pero su encierro continúa. Medardo Ángel Silva señalará esta modestia y lo reservado de Fierro como algo digno de admirar e imitar, a partir de 1915, sus poemas son los que más regularidad tienen en las revistas literarias, de los cuatro poetas, sin embargo, no aparecen artículos críticos.

El miembro más activo, de la Generación Decapitada, en la crítica, es, sin duda, Medardo Ángel Silva, quien sólo en la revista *Renacimiento* publica alrededor 40 artículos en la sección “Libros nuevos”, sin contar la serie de artículos titulados “Continente intelectual” y los artículos dirigidos a sus compañeros de Quito. La crítica llega a un punto de verdadera calidad en los artículos de Silva. Éste realiza estudios verdaderamente extensos y de una profundidad considerable. Silva abarca en sus trabajos más extensos, análisis biográficos, acompañados de análisis temáticos y de isotopías, además del análisis formal de metros, acentos y ritmo, y la constante referencia a las intertextualidades.

Silva aprecia la profundidad de las ideas. El primer libro que analiza dentro de las páginas de *Renacimiento* es la obra de Rafael Altamira, historiador y crítico español, titulado *Para la juventud*. En esta crítica señala que la profundidad y variedad de ideas en un texto brinda a lector no sólo el placer de la lectura sino que se prolonga y permite que el lector llegue a sus propias reflexiones. El lector iniciado debe tener para Silva

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 32.

una curiosidad permanente como la “ansiedad del romero que agota la límpida agua de una ánfora, tras una travesía por el desierto”⁴⁶.

Otro artículo, en el mismo número, se muestra más interesante y de acuerdo con lo que expresaba Borja sobre la base que tienen los poetas en toda la literatura. En este texto Silva hace un estudio crítico del libro *La Risa* de Juan Montalvo, y empieza lamentando que solamente un autor haya abordado este libro desde la crítica, Manuel J Larrea, un esfuerzo digno de ser imitado.

El poeta cree que las críticas en general que ha recibido Montalvo, se ven siempre opacadas por la figura del escritor, Silva cita a *Evangelina* para referirse a esto: “Cuando ya la figura del hombre se desvanece, la personalidad del autor, del pensador, del poeta, toma mayor brillo y se perfila más claramente como si la primera no nos hubiera dejado ver las otras”⁴⁷

Disipando al personaje con sus propias manos, Silva habla del manejo de las palabras en el lenguaje de Montalvo, el estilo de este autor sólo puede responder a la unión, de talento, con una mente aguda y un conocimiento amplio. El escritor ambateño es un “genio” a los ojos del poeta guayaquileño. El lenguaje que maneja el autor de *La Risa* le permite llegar a esa ironía “implacable” que apreciamos hasta hoy.

Montalvo es un autor para iniciados, el “pobre de espíritu”, como se señala en esta crítica, no entenderá lo que la obra quiere transmitir y “quedará colgando del árbol del ridículo”⁴⁸. El texto se vuelve por su riqueza “canción lírica en prosa”⁴⁹. La calidad hace que Silva señale incluso las que llama “frases de batalla” como algo bueno

⁴⁶ Medardo Ángel Silva, “Libros Nuevos”, Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Julio 1916, No. 1, p. 29

⁴⁷ Medardo Ángel Silva, “De la risa por Juan Montalvo”, *ibidem*, p. 30

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

porque en los textos de este autor no rompen con la armonía. Esta es otra característica que la Generación Decapitada aprecia. La armonía unida a la variedad de ideas, que señalaba en el texto crítico anterior, producen “música visible, música de formas que se nos entra por los ojos”⁵⁰ y esto existe en la obra de Montalvo.

Silva aborda también libros de biografías como es el caso *Beethoven* de Romain Roland. Estos libros podemos tomarlos como textos de historia del arte. La variedad de fuentes es lo que más impresiona a Silva, el autor cumple en su recopilación algo que el crítico de literatura también debe hacer: contrastar y comparar posiciones; mirar también a “los genios del lado contrario”⁵¹, en palabras del poeta.

Las referencias a Darío, a Jiménez, Samain, son más abundantes pero no rompen la armonía del texto crítico. El conocimiento no sólo de las obras sino también de los autores hace que Silva muestre en sus textos, no sólo análisis profundos sino también interesantes. Silva agrega pequeñas notas anecdóticas en algunos casos para conseguir este efecto. Por ejemplo, en la crítica al libro *Lámpara Maravillosa*⁵² de Ramón del Valle Inclán, además de hablar de los tres estilos que encuentra en las obras del autor, “el trovero, el soldado y el monje”; agrega un pequeño comentario de Valle Inclán realizado a la muerte de Rubén Darío, en la que el autor español dice: “con quien comentare ahora mi *Lámpara Maravillosa*”⁵³. Posteriormente, realiza un análisis temático de esta obra.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Medardo Ángel Silva, “Beethoven de Romain Rolland”, en Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Julio 1916, No. 1, p. 30.

⁵² Medardo Ángel Silva, “Lámpara Maravillosa de Ramón del Valle Inclán”, en Revista *Renacimiento*, Guayaquil, agosto 1916, No. 2, p. 73

⁵³ *Ibidem*.

A medida que los números de *Renacimiento* avanzan, Silva se especializa más en el género crítico. Las primeras críticas son casi siempre favorables, y el autor se limita a hablar poco de los libros que cree tienen falencias, deja éstas a la opinión de cada lector. Después Silva parece acercarse más a la “frivolidad” señalada por Noboa, además busca volverse un guía en la nueva crítica. Estos dos puntos no se contradicen en los textos y sólo en ocasiones, cuando el esfuerzo de Silva pasa de ser crítico a la posición de hermano mayor, son momentos en los que la “frivolidad” parece perderse. Silva realiza observaciones acertadas pero que pierden fuerza cuando toman el tono de consejo, esto no dura mucho, y veremos en la crítica dirigida a sus compañeros de generación que está completamente superado.

Un ejemplo del tono de consejo, que vale señalar, aparece en contados textos, está en la crítica que Silva realiza a una novela de Ismael Silva Vidal en la que dice: “A nuestro criterio, si el señor Silva Vidal se despojara un tanto de las influencias extranjeras, sería de los que triunfan merecidamente. Tiene talento y cultura: ellos son armas para vencer”⁵⁴.

Otra serie de textos de Silva es la titulada “Continente intelectual” que aparece en los números 3 y 4 de *Renacimiento*. Aquí la crítica de Silva imita el esfuerzo de Darío por dar a conocer a los nuevos escritores de Hispanoamérica, recorre los países intentando no olvidar a ninguno. En estos artículos el autor se enfoca más en poesía para hablar de su ritmo, y de isotopías, en textos de género narrativo las críticas son más cortas.

⁵⁴ Medardo Ángel Silva. Libros Nuevos. Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Diciembre 1916, No. 6, p. 239.

Este esfuerzo por dar a conocer a los escritores responde a algo que ya había sido señalado en el círculo modernista, el desconocimiento, hecho que molesta particularmente a Silva. En su crítica a *La ofrenda de España a Rubén Darío*⁵⁵, una recopilación dirigida por Juan González Olmedilla, el autor se detiene en un ensayo de Pedro de Répide para señalar su indignación, que se vuelve mayor al venir del conocido periodista español. Silva dice:

Nos disgusta, más bien, nos extraña que el conocido escritor Répide, uno de los más cultos de los literatos españoles, diga en la página 157 [...]: El Perú que ha dejado un prosista como Montalvo, el autor de los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes⁵⁶

Esto es para el poeta guayaquileño una demostración de ignorancia. Cosa que no ha pasado por primera vez ya que Francisco García Calderón, uno de los ex presidentes de la República del Perú había intentado corregir un artículo de la Revista *Colónida* diciendo que la revista olvidó incluir entre los poetas peruanos a José Joaquín de Olmedo. La culpa es dividida, en estos casos, entre aquellos autores que no se informan bien y los críticos “sin cuento” a los que Silva llamaba defensores del arte nacional pero que nunca han hecho nada por saber de ella, ni por difundirla.

Ya hemos señalado varias características que Noboa, Borja y Silva buscan como críticos en los textos a los que se enfrentan. Características como flexibilidad, armonía, trabajo en el lenguaje, conocimiento especializado, innovación y profundidad de ideas, brindan a los textos calidad y exquisitez. Los poetas de la Generación Decapitada

⁵⁵ Medardo Ángel Silva, “La ofrenda de España a Rubén Darío”, en Revista *Renacimiento*, Guayaquil, agosto 1916, No. 2, p. 76.

⁵⁶ *Ibídem*.

buscarán, sin duda, incluir estos puntos en sus propias obras. Los artículos analizados apuntan también a un tipo de lector “iniciado”, con conocimientos.

Podemos concluir un horizonte de expectativas en los autores, en los que las imágenes toman especial notoriedad. Un texto bueno permite soñar y lleva al lector por la emoción y las sensaciones, crea otros mundos que no son posibles sin el lenguaje. El estilo madura con trabajo, lo que se busca es alcanzar un balance entre profundidad de ideas y la calidad de la expresión.

El lector ideal del autor modernista también se puede ver, aunque se abordará este punto más adelante, podemos decir por el momento que es un lector curioso, alguien con una permanente sed por información y conocimiento, en el caso de lector de textos líricos, además cuenta con una sed por la belleza. Debe conocer los textos literarios anteriores y la variedad de criterios sobre ellos, ya que estos son la base de la creación a la que se enfrenta.

La Generación Decapitada se muestra más amplia al conocer sus textos críticos. Noboa, Fierro, Borja y Silva encarnan el ideal del intelectual moderno que se generaliza en la época por Europa y América, pero muestran una evolución propia en sus criterios, los ejemplos sobran como Borja al hablar sobre la necesidad de nueva historicidad en la literatura, o la importancia de una crítica “frívola” de la que habla Noboa. Los poetas se reconocen como parte de un gran proceso de formación, desde ahí parten sus textos y su poesía.

1.3. AUTOCRÍTICA

Los textos de Autocrítica son, en esta disertación, los textos de crítica que realiza Medardo Ángel Silva sobre sus compañeros de generación. Silva habla sobre los escritores pero de cierta manera sus modelos a seguir y poetas admirados. Los textos tienen la distancia de una ligera diferencia de edad y un espacio geográfico diferente. La producción de Silva aparece en este apartado como análisis completos, muchos de ellos llenos de admiración y lirismo pero válidos por su profundidad y riqueza. Así el lirismo no afecta el estilo del texto y lo llena de imágenes, comparaciones e intertextualidades, son composiciones críticas pero musicales.

La autocrítica es importante para construir la imagen que tenían los poetas sobre sí mismos como creadores, y la conciencia con la que realizaban sus textos. Hemos visto ya, que aprecian el trabajo sobre las composiciones, de esto tal vez se deriva el hecho que los libros aparezcan de manera tardía o póstuma. Isaac Barrera señala que el trabajo en los poemas nunca les parecía suficiente, en especial a Borja quien era muy “exigente que con sus propios poemas, que nunca llegaban a satisfacerle por completo”⁵⁷. Además, debemos considerar el hecho de que los poetas que publicaron en vida realizaron una selección de poemas, evidencia de esto es que no todos los textos que aparecen en las revistas literarias figuran en los libros de Noboa, Fierro, y Silva.

Todos los miembros de la Generación han señalado que el texto debe responder a sí mismo y no a la “manía de hacer libros”, esta manía debemos entenderla también como necesidad de darse a conocer o más precisamente de figurar dentro de grupos determinados. Afán que no se encuentra en los tres poetas que vivieron en Quito, ya que

⁵⁷ Isaac J Barrera, “Arturo Borja” en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 98.

si bien guiaron al círculo modernista lo hicieron encarnado al escritor moderno. Todos sus contemporáneos señalan que, casi contradictorio a lo que el grupo experimentaba en sus tertulias, Noboa, Borja y Fierro, fueron siempre reservados, apartados quizás por los versos que saboreaban, repetían para sí mismos. El ejemplo más claro es el de Fierro, a quien los jóvenes, lectores de las revistas, incluso miembros del círculo admiraban precisamente por el misterio inspiraba su personalidad tímida.

Silva, por el contrario, no muestra la necesidad de figurar, sin embargo, como se ha señalado, busca volverse un punto de referencia, entre los jóvenes del puerto principal. Este mérito llegaría póstumamente ya que de los cuatro poetas, podemos afirmar que es el más conocido hasta nuestros días. Antes de llegar a los textos de Silva, revisaremos rápidamente los textos líricos que los poetas quiteños hacen a la muerte de Borja, y otros que se dedicaban entre ellos por su amistad o por lo que Silva llama “afinidad de espíritus”⁵⁸.

Humberto Fierro dedica a Borja el poema “Ofrenda de Rosas”, publicado dentro de *Flauta de Ónix*, pero que ya aparece en el número especial de *Letras* dedicado a la muerte del joven poeta⁵⁹. La voz poética de este texto identifica a Borja como su igual, ya que ambos transitaron juntos “el claustro del Arte bien sentido, matamos a la viril hipocresía y laboramos lentos el gemido”. El Arte los une y su visión de vivir por completo en ella es la que los vuelve iguales. Los poetas, a pesar de su juventud y sus intensas emociones, no hacen de sus hojas pañuelos de lágrimas, trabajan con el lenguaje sobre ellas, “laboramos” señala a esta reflexión sobre lo que Fierro considera gemidos.

⁵⁸ Medardo Ángel Silva, “Arturo Borja. El medio—El poeta – La obra”. Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No 5, p. 158- 168.

⁵⁹Humberto Fierro, “Ofrenda de Rosas”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 112.

El poema habla del cambio que traen, cambio que al ser señalado por la voz poética habla de la conciencia de ambas sensibilidades frente a uno de los ideales que lleva su producción, la innovación. Esto lo hace a través de una comparación generacional, ellos en “sueño juvenil”, buscan terminar con la “viril hipocresía”. La voz poética termina señalando que Borja deja su santuario mutuo, y cae en el “sueño sin sueño”, tal vez lo mejor para una “frente triste”.

Noboa habla de Borja en el poema “A Arturo Borja” en *Letras*⁶⁰, el poema no aparece en *Flauta de Ónix*, ni en el libro de Noboa. En este texto la voz poética habla de la “ofrenda de amor, ante el altar de la belleza”; la ofrenda no es para alguien, no existe otro destinatario que no sea la belleza misma. Este poema habla más de la amistad muy cercana entre los dos líderes del movimiento. La referencia a la independencia del arte es la única.

Silva en cambio realiza ensayos extensos, de alrededor de diez páginas sobre Fierro y Borja, por separado, y es, dentro de estos, en los que se refiere a Noboa. Antes ha realizado pequeños comentarios, al pie de algunos poemas publicados por los poetas en *Renacimiento*. Noboa es para Silva “un lírico de sentimiento”⁶¹ que en otra época, o en los mundos que crea en sus poemas, hubiese sido “espadachín, o trovero”. Señala la diferencia entre el personaje, el hombre modernista y el poeta puro, que conviven en Noboa, “su alma bohemia” por un lado, y el personaje que hace suyo el aforismo “el mundo exterior no existe”⁶². El poeta es para el comentarista cercano al espíritu de Juan Ramón Jiménez, pero comparte un alma atormentada como la de Emilio Carrere, el poeta modernista español. Señala por último la calidad de estilo, la musicalidad de

⁶⁰ Ernesto Noboa, “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 115, 116.

⁶¹ Medardo Ángel Silva, nota al pie en “Hay tardes que uno desearía...”, *Revista Renacimiento*, Guayaquil, 1916, No. 1, p. 19.

⁶² *Ibidem*

Emoción Vespéral hizo que el poema se grabara en los que lo escucharon, el poema no aparece con su título por esta razón y la revista no ha pedido la autorización a Noboa. Este tipo de poesía es digno de imitar, y de ahí la importancia de difundirlo aun sin el visto del autor, no debe perderse entre “joyas anónimas”.

En el estudio que Silva hace de Fierro⁶³, podemos ver desde el título que lo considera “un poeta selecto”. El poeta guayaquileño empieza por hablar de la personalidad de Fierro quien es la imagen del “artista ideal”, por estar separado del medio, concentrado en sus poemas, pero, sobre todo, por estar alejado de la “ruin política literaria”. El autor de *Velada Palatina* trabaja en silencio, no se entrega a “endiosar amigas nulidades y lanzar piedras al techo vecino”⁶⁴, lo que han hecho mal los críticos. Silva pone claramente la calidad del texto antes que la afinidad que siente por el poeta.

Silva decide no señalar la escuela de Fierro en este estudio, ya que la historia de la literatura no es una especie de la historia natural. Y señala algo muy importante, que la poesía de Fierro no responde a moldes, es un poeta que conoce y ha asimilado algunas cosas de diversos orígenes pero permanece independiente. Para el crítico, Fierro ha creado su propia manera de escribir:

[...] no creo yo que de las grandes escuelas literarias nuevas, --todas de origen francés, o la mayoría—al ser asimilados sus principios por los porta-liras de América, se hayan conservado esos principios, íntegramente con sus cualidades y defectos. Y aun con otra razón más: la complejidad, la multiformidad de la persona literaria de la que aquí tratamos nos dice por sí sola, que sí es cierto que ha asimilado y adoptado algo de extrañas personalidades, la suya se conserva independiente, sin ajena marca, que lo extraño no está en mayor cantidad que la suficiente para su cultura y desarrollo intelectuales

⁶³ Medardo Ángel Silva, “Un poeta selecto: Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro”, Revista Renacimiento” Guayaquil, octubre 1916, No. 4, p. 142- 146.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 142.

Esto es de suma importancia, ya que se ha hablado siempre de un modernismo tardío, o grupos de críticos, de manera menos acertada, han llegado a señalar la existencia de cierto grado de imitación. Para Silva esto no es posible en poetas de la calidad de Fierro; estos reconocen influencias pero persiguen un lenguaje propio. En el poeta quiteño no hay Modernismo, hay una apropiación del modernismo.

Por esta razón Silva se cuida hasta del uso de las palabras que emplea para describir a su compañero, no quiere llamarlo “raro”, pues es un término muy usado en la crítica y sobre todo por los copistas de Lautremont.

A continuación Silva muestra su conocimiento al analizar formalmente algunos versos del poeta. Le impresiona el manejo del endecasílabo combinado con un heptasílabo de final agudo, que dan como resultado un ritmo muy delicado, “más exquisitas sensaciones auditivas: es una música a la sordina.”⁶⁵ Incluso se detiene en el análisis de acentos sílaba por sílaba .

Si bien el texto expresa varias veces admiración al decir, por ejemplo, que Fierro está entre los “Maestros del Verso”. Silva respalda sus opiniones en el estudio de los detalles: la adjetivación, las figuras literarias. Como es común en este crítico hay varias referencias a otros autores, las lecturas de Fierro le recuerdan a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Samain, Bécquer. Ignora si el poeta gusta de estos autores pero sus poemas dan imágenes que estimulan y conectan sus versos con otros, no por semejanza sino por los sueños que dibuja, por su “intensidad ideológica”⁶⁶. Entre los autores habla también de Noboa, la elección de las palabras es muy parecida, el crítico recuerda el verso “Y silenciosamente, de algún puerto...”. Un estilo suave, silencioso que como el mismo verso representa al poeta y su anhelo.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 143.

⁶⁶ *Ibíd.*

Para el crítico, Fierro es el poeta más pulido entre sus tres compañeros. El texto ideal tiene como requisito combinar la perfección exterior y el movimiento interno. Los miembros de la generación aprecian la innovación pero no se arriesgan en imágenes como las que harían después los poetas de vanguardia, las imágenes no son arriesgadas son sugerentes, abiertas; el poeta modernista valora la sutileza.

El siguiente texto de Silva se titula “Arturo Borja, el medio –el poeta –la obra”⁶⁷, y en sus primeros párrafos señala que debe estudiarse a los poetas en su medio, lo que se aplica particularmente a Borja, entre los autores ecuatorianos, porque no sólo “personifica una tendencia literaria”⁶⁸, sino también otros cambios que se empiezan a dar en el medio.

Borja, como líder del círculo modernista, se anticipó a la llegada de la modernidad al Ecuador, y las contradicciones que ésta trae al ambiente cultural y social de Quito. Silva viviendo aún los cambios, y sin una distancia estética muy grande, ya medita sobre esto en su crítica. Conoce *Letras* y se señala que muchos de los vacíos que la literatura ecuatoriana tenía, como la falta de estudios, se llenó por el esfuerzo nacido en Borja. Silva presiente el alcance que en esta disertación señalamos tuvo el modernismo ecuatoriano.

Silva dice “Además, los viejos paladines, que tan admirablemente lucharon, llenos de glorias y heridas, debían ya retirarse de la arena”. El crítico en estos versos habla de la necesidad de constante evolución, señala como admirables a los escritores anteriores, como es el caso de Montalvo, a quien Silva tanto prefería; pero esta afirmación señala algo más: el arte tiene como base las inquietudes del hombre y estas inquietudes

⁶⁷ Medardo Ángel Silva, “Arturo Borja. El medio—El poeta – La obra”. Revista *Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No. 5, p. 158- 168.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 158.

cambian, al modernismo le sucederá otra corriente, la que necesite el medio (Silva hace énfasis en esta palabra). En nuestro medio será, pocas décadas después, el realismo y luego el realismo social, porque nuestro medio necesita de esa literatura, esto ya lo había dicho Noboa. En otras latitudes llegarán otras corrientes, lo que demuestra que la sucesión de sistemas no es la misma ni siquiera en una región determinada, por lo tanto los sistemas no pueden ser generalizados.

Este punto puede se sostener con palabras que Silva pone en este mismo texto crítico:

Si son dos artistas, el de menor edad buscará las líneas con que su afín grabó tal aspecto de su vida; insensible tomará sus modos de expresión, los modificará, reduciéndolos, trayéndolos a integrar su haber. El resultante será suyo.

El crítico señala la importancia de mantener el Yo irreductible, ahí está la riqueza de la poesía. La originalidad surge de la influencia. Silva señala que muchos críticos han visto la influencia que tienen Borja y Noboa de Verlaine, Darío, Baudelaire, como un defecto, y señala que ésta no resta méritos sino que enriquece al sujeto, que se mantiene independiente.

Si seguimos el razonamiento erróneo de los críticos de los que habla Silva, podemos decir que los románticos ecuatorianos no fueron originales porque existieron antes Espronceda, Bécquer, Zorrilla y estos, a su vez, copiaron a Hugo, Lamartine y Byron. Las revistas literarias ecuatorianas señalan la existencia de modernismos, no de un Modernismo único, y Silva con su razonamiento parece decir lo mismo.

En el análisis de Borja, el crítico señala que “el erotismo es en nuestro poeta pasión predominante”⁶⁹, lo que ha sido poco percibido hoy en día, ya que el erotismo se pierde dentro de la melancolía de los versos del poeta. Este punto es acertado pero

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 166.

debemos tomar en cuenta que las mujeres en los versos de Borja se idealizan, en ocasiones comparten la melancolía de la voz poética, se vuelven irreales o intentan ser reales dentro del lenguaje, sin embargo, incluso dentro de este mundo se esfuman, son figuras “arcangélicas”⁷⁰.

Silva señala también que en una personalidad tan emotiva, “todo alma” como la de Borja, podría suponerse que el autor llegase a descuidar la estructura del poema pero ocurre todo lo contrario. En Borja, la innovación es más arriesgada que en Noboa y Fierro, y el poeta introduce no sólo imágenes nuevas sino que realiza sus propias reformas en la estructura. Borja maneja el endecasílabo pero mueve las acentuaciones. Esto puede ser peligroso “ya que si el poeta no da uniformidad de acentuación a todos los periodos, roto el acento prosódico general, un verso así, aislado, rompe la armonía de la estrofa”; pero Borja tiene una conciencia del ritmo que hace que sus versos no dejen de ser armónicos, es más los vuelve elásticos y con “más movimiento”.⁷¹

La crítica de Silva a Noboa, Borja y Fierro muestra que las particularidades entre los modernismos de cada uno, son visibles. Fierro es sutil, Noboa maneja un lenguaje más sencillo, Borja experimenta con las estructuras. Existen diferencias, pero todos muestran conocimiento la literatura, de la forma y del medio. Pueden ser considerados grandes poetas por las características de sus obras pero también por crear un estilo propio. Las opiniones de Silva son acertadas, y seguramente pocos las han leído, puesto que la historia de la literatura nacional tradicional, une a la Generación Decapitada por un tema en común, la melancolía, y por una semejanza accidental en sus biografías. Sin embargo existe más en los textos de Noboa, Fierro, Borja y Silva, y son estas particularidades en el estilo de cada uno las que dan características propias al modernismo ecuatoriano.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*, p. 167.

1.4. CONSTRUCCIÓN DEL LECTOR IDEAL

1.4.1. NARRATARIO, LECTOR MODELO, LECTOR IDEAL.

Todo texto literario, que se estudie dentro de la Estética de la Recepción, debe tomar como elemento importante al lector real de ese texto, ya que es éste el que actualiza constantemente los significados, los modifica y los adapta a su horizonte de expectativas. El texto, sin embargo, existe de manera independiente y conserva siempre elementos que no pueden ser modificados. El autor, el ser de carne y hueso, crea un ser ficticio, voz poética o narrador, que se dirige a otro ser ficticio, llamado narratario.

El narratario existe solamente dentro de la ficción, es una parte del texto, y aunque en la teoría de Gerald Prince⁷² existe en el texto narrativo, es el término teórico utilizado para señalar al destinatario directo que se desprende del texto, sin distinguir el género literario al que este pertenece. Es así como en una novela puede ser el investigador del crimen; en otra, el lector de las cartas del narrador-protagonista; y se podría afirmar que la variedad de narratarios responde a la variedad en general de las obras literarias.

Hay que distinguir al narratario del lector ideal. El lector ideal sería, para el autor, aquel que “comprendiese perfectamente y aprobase completamente”⁷³ cada una de sus palabras o cada una de sus intenciones. El lector ideal no pertenece al texto, y aunque podamos reconstruirlo a través del mismo, es un ser hipotético dotado de una comprensión mayor, muy cercana a la del ser-autor. Por otro lado, para el crítico el lector ideal sería el ser capaz de “descifrar la infinidad de textos, [...] que se superponen en un texto específico”.

⁷² Gerald Prince, “El narratario”, en *Teoría de la novela*, Sullà Enric, ed., Barcelona, Crítica, 2001, p. 151-161.

⁷³ *Ibidem*, p. 53.

El narratario se puede identificar a través de apelaciones directas en el texto, como en las que se lo llama “oyente”, “querido amigo”; o a través de implicaciones indirectas como pronombres, pseudo-preguntas, o comparaciones. Sin embargo, no buscaremos a todos los narratarios en los textos poéticos de la Generación Decapitada, ya que deberíamos buscar uno por cada composición, además que el narratario muchas veces sería un narratario de grado cero, cuando los poemas se muestren como canciones. En su lugar buscaremos al Lector modelo o lector implícito⁷⁴.

El lector modelo está siempre presente en el texto, y el autor deja clara, en esta construcción, algunos de los comportamientos que deberían tener los lectores. Aceptaremos la afirmación de Seymour Chatman de que el “narratario es solamente uno de los recursos por los cuales el autor informa al lector real de cómo debe comportarse como lector implícito”⁷⁵. Esta afirmación permite adaptar los términos teóricos a este estudio y evitar las restricciones que el término narratario pueda encerrar para ciertos lectores.

Umberto Eco señala que en los modelos comunicativos tradicionales el mensaje se interpreta sobre la base de un Código, pero que en realidad existen cambios, a veces, muy significativos, entre los códigos de un individuo u otro. El código “no es una entidad simple sino que a menudo es un complejo sistemas de sistemas y reglas”⁷⁶ que no es suficiente para interpretar un mensaje y por lo que son necesarias, también, ciertas competencias, entre ellas la competencia lingüística y literaria.

⁷⁴ Enric Sullà señala que estos son términos similares en la teoría literaria, Humberto Eco usa el *Lector modelo* mientras que *Lector implicado* es usado por Chatman, Princeps, Iser, entre otros.

⁷⁵ Seymour Chatman, “La comunicación Narrativa”, en *Teoría de la novela*, Sullà Enric, ed., Barcelona, Crítica, 2001, p 201 – 205.

⁷⁶ Umberto Eco, “Autor y Lector modelo”, en *Teoría de la novela*, Sullà Enric, ed., Barcelona, Crítica, 2001. p. 238.

El autor organiza estas competencias en una estrategia textual para lograr dar contenido a las expresiones que utiliza:

Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo a que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever su Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.⁷⁷

Los medios que el autor utiliza son la elección de una lengua, la elección de un patrimonio léxico, estilístico y literario determinado. Así, el Lector modelo será las condiciones de felicidad⁷⁸ establecidas textualmente, es decir las necesidades “que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”⁷⁹.

El lector modelo puede, entonces, ser encontrado a través del análisis de señales textuales y paratextuales. Además, este lector nos permitirá acercarnos al ser hipotético: el lector ideal de los autores de los textos.

1.4.2. NARRATARIO Y LECTOR MODELO DE LA GENERACIÓN DECAPITADA.

1.4.2.1. ERNESTO NOBOA

En los poemas de Ernesto Noboa encontramos varios narratarios, seres de ficción a quienes la voz poética apela. Los narratarios pueden ayudarnos en la construcción del lector modelo siempre que existan similitudes entre ambos, pero tanto Chatman como Eco han señalado que este caso debe ser visto como una excepción no como algo común.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 239.

⁷⁸ Para Austin Searl son las que se requieren para que un acto de lenguaje tenga éxito.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 240.

En el poema que da nombre a libro “Romanza de las horas”, las pistas textuales y paratextuales muestran como narratario a la madre del poeta.

ROMANZA DE LAS HORAS

A mi madre

- 1 Para calmar las horas graves
 del calvario del corazón
 tengo tus tristes manos suaves
 que se posan como dos aves
5 sobre la cruz de mi aflicción.
- 6 Para aliviar las horas tristes
 de mi callada soledad
 me basta...saber que tú existes
 !y que acompañas y me asistes
10 y me infundes serenidad.
- 11 Cuando el áspid del hastío me roe,
 tengo unos libros que son en
 las horas cruentas mirra, aloe,
 de mi alma débil el sostén:
 Heine, Samain, Laforgue, Poe,
16 y sobre todo, ¡mi Verlaine!
- 17 Y así mi vida se desliza
 -sin objeto ni orientación-
 doliente, callada, sumisa,
 con una triste resignación,
 entre un suspiro, una sonrisa,
 alguna ternura imprecisa
23 y algún verdadero dolor...

La voz poética habla de los momentos en que, dentro de su clavarío, puede encontrar calma, esta calma es proporcionada por “tus tristes manos suaves” (Verso 3), refiriéndose a las manos del narratario, que aparece por primera vez en este poema. Luego, hace otra apelación directa en los versos de 9 al 10: “saber que tú existes, y me acompañas y asistes y me infundes seguridad”. Y en el párrafo final, en una intercalación de sentimientos, vemos cosas que el narratario agrega al ver a la voz poética; esto crea una imagen en el lector que mira al poeta sufriendo en su encierro, acompañado por alguien que deja “entre un suspiro, una sonrisa, alguna ternura imprecisa y algún verdadero dolor”.

El narratario es el más fiel acompañante de la voz poética, alguien que le brinda seguridad; si a esto sumamos la dedicatoria, ubicada antes del texto, podemos concluir fácilmente que el narratario es la madre.

Por otro lado, podemos encontrar al lector modelo en otras huellas textuales, la más evidente se encuentra en la tercera estrofa: la voz nombra a Heine, Samain, Laforgue, Poe y Verlaine, las lecturas que sostienen su alma; esta es una apelación a la competencia literaria por lo tanto, al lector modelo. Un único puente que se establece entre narratario y lector modelo, es la tristeza que los dos reconocen o comparten con la voz.

En el poema “Retrato Antiguo” encontramos un narratario descrito con más detalles, el poeta habla de “los cabellos oscuros”, “tus negras pupilas”, “mirada indolente y la boca imprecisa”. Aquí el personaje tiene un rostro, que marca distancia con el lector modelo, pero este personaje se aproxima mucho en sensibilidad a la voz poética ya que ambos comparten “visiones lejanas”, “ansias de gloria” y sueños. Estas sensaciones son las mismas que la voz quiere transmitir al lector, que son resultado de la ausencia de esta mujer ficticia. El lector modelo tiene que acercarse a la belleza de la amada a través de las comparaciones que la voz poética realiza con los cuadros del “divino Leonardo” o *La Fornarina* de Rafael. Debe entender que es una mujer bella, con sonrisa y mirada enigmática, que ocultan la tristeza o el misterio que deja a su paso.

En el libro *Romanza de las horas*, el narratario- amada se repite varias veces, no siempre bajo la misma descripción directa pero compartiendo siempre el sentimiento de la voz. Muchas veces llevan la misma tristeza, la misma queja, la misma nostalgia; esto hace que los amantes se separen ya que cada uno persigue su propio ensueño. Este es el caso de los poemas *Brisa de Otoño*, *Llueve*, *De aquel amor lejano*, *En la tristeza*, *Never more* y *La divina comedia*. Mientras tanto el lector modelo debe seguir los

epígrafes, las intertextualidades y compartir con las dos personas del poema “la doliente letanía verlaniana”⁸⁰.

En otros casos, el personaje-narratario desaparece o se vuelve narratario grado cero, pero hay que diferenciar dos momentos. En el primero la voz se dirige a objetos, como en el poema *Emoción de una flauta en la noche*, donde el “tú” es una flauta, perdida, misteriosa y doliente. La flauta adquiere características humanas: solloza, se encuentra triste, se queja. En el poema *De aquel amor lejano*, los pronombres se dirigen a la Nostalgia y dice “evocas quizás la primavera”, o la fortuna perdida como en el verso: “Y tu recuerdo ¡oh pálida viajera!, se perdió con la última gaviota”.

En el segundo, la voz poética se vuelve impersonal o habla de un “nosotros” que se refiere más al lector modelo. El “nosotros” del que habla la voz poética está formado por los seres que comparten su dolor, y se marca una diferencia entre este grupo y “los otros”. *Anhelo* es el ejemplo más claro; en este poema la voz dice: “¡Y que nuestra esperanza haya sido vencida, por la implacable hostilidad del cielo!”. Este “nosotros” tiene “cerebro viejo y corazón de niño”, mientras que los otros son “los que ignoran”, y ríen y lloran “con la simplicidad de su santa ignorancia”.

En *Luna de aldea*, “ellos y ellas” son los que sin pensar en tristezas inician sus amores con la primavera; y sólo en un rincón, el “nosotros” se inicia “en el sufrimiento/ con la caricia primera”. En *Romanza de verano* el “nosotros” se limita aún más: son aquellos que tienen “corazón de poeta”, conocen al “melodioso Heine”, “el alma inmensa de Rubén Darío” y se enamoran de mujeres de “ojos estelares” que leyeron en el *Cantar de los cantares*.

Cuando la voz parece hablar solamente de sí misma, opta por los pronombres indeterminados, los infinitivos, el condicional. La primera estrofa de *Emoción Vespéral*

⁸⁰ Ernesto Noboa, “Llueve”, en *Romanza de las horas*, en *Otros Modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974

nos muestra esta tendencia de la voz poética, “uno” puede ser cualquiera dentro de los parámetros trazados para el lector modelo.

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto,
y, silenciosamente, de algún puerto
irse alejando mientras muere el día

En los poemas de Ernesto Noboa, incluso en los que existe un narratario en concreto, el lector modelo es aquel que tiene un alma cercana a la de la voz poética. Es un ser que ha experimentado lo mismo, que descubrió con el amor el sufrimiento, que se enamoró de mujeres misteriosas. El lector modelo, de Noboa, es quizás un poeta también. Este argumento se sustenta en las intertextualidades, el Lector modelo ha leído a Heine, a Darío, a Verlaine; es capaz de llegar a través de sus emociones a *los Caprichos* de Goya: un lugar de seres alados o deformados, donde las sombras invaden los rostros, lo cotidiano, incluso las alegres celebraciones.

1.4.2.2. ARTURO BORJA

En *Flauta de Ónix* de Arturo Borja es más común encontrar narratarios, pero pueden agruparse en conjuntos definidos. El primer poema *Epístola* se dirige textualmente a Ernesto Noboa, y el “nosotros” deja de ser un grupo de múltiples lectores modelos y se refiere solamente a la voz poética y su “Hermano”. Juntos viven en Quito, han visto desaparecer su mágico Pegaso ante un grito de “¡Alto!” de un militar en la calle; han sufrido el horror de lo cotidiano y cargan juntos el pesimismo. “¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso, y lo bello y lo grande y lo noble?” – dice Borja, incluso cita para cerrar el poema las palabras de Noboa. El Lector modelo debe conocer, en este caso particular, al narratario y su obra, puesto que el poema crea un puente entre las dos voces poéticas.

El narratario-poeta se repite en otros versos del autor, y está acompañado por la marca paratextual de la dedicatoria. Que el narratario tenga que ver con la dedicatoria se considerará también una excepción; pero en el caso de Borja se cumple. En *Voy a entrar en el olvido* después de un epígrafe y la dedicatoria a Francisco Guarderas, el primer verso empieza apelando directamente al “Hermano”, un ser al que la voz poética cuenta sus penas y la actitud que tiene ante ellas. En el poema *Vas lacrimae*, el narratario es también el confidente que, por cercanía emocional o de sensibilidad, puede entender al poeta.

Otro tipo de narratario muy común en la poesía de Borja es “la amada”, y aquí no tomaremos como referencia las dedicatorias fuera del texto, ya que la amada de Borja es un ser abstracto. A veces se separa de la voz poética, otras veces le sirve de consuelo, pero es el personaje que trae belleza a la tristeza que carga el poeta. La amada, quinceañera o compañera de años, pierde sus características particulares para volverse luz, estrella, rosa, último beso. El Lector modelo aparece en estos casos dentro de una condición que la voz pone al narratario-amada, que llegue a compartir el “veneno”.

Absorberemos, locos, mezclada en llanto;
la copa rota,
se perderá, el camino de las quimeras.

Este es el caso de los poemas *Por el camino de las Quimeras*, *Rosa lírica*, *A Lola Guarderas de Cabrera*, *Aria Galante*, entre otros. Estas amadas ideales conocen a Chopin, o pueden imaginar a través del poema las orillas del Rhin. No sabemos si el personaje cumple estas condiciones, pero es la obligación del lector modelo llegar a ellas.

En dos poemas el narratario es un ser abstracto: En *Melancolía Madre mía*, es de manera obvia la melancolía, y en *Madre locura*, la locura. Ambos personajes son

madres, son las razones que por las que la voz escribe y para quienes escribe. A la primera acude como refugio, “melancolía madre mía, en tu regazo he de dormir”; a la segunda como escape, “Quiero ponerme en tus carretas”. La Locura es una madre compartida, y aquí aparecen los lectores modelos: el grupo. La voz dice “Tus hijos pertenecen a la alta aristocracia de la risa que llora [...]”.

El Lector modelo de Borja debe pertenecer al grupo de “hijos de la locura”, en esto se parece al Lector modelo de Noboa. Debe conocer a Samain y Reigner, cuyos versos forman los únicos dos epígrafes que el poeta sitúa antes de sus composiciones, y debe conocer el idioma de estos autores para entender la referencia. El lector modelo de Borja es, además, quiteño, ya que la ciudad aparece en este modernista como un elemento importante dentro de su angustia. En *Epígrafe* se refiere directamente a la ciudad, y en otros textos se detiene en elementos de ésta: sus costumbres y el ambiente religioso, que parecen haber salido de una fábula para niños. *Primavera mítica y lunar* es el ejemplo más claro para hablar de esto, este poema no tiene un narratario, es una canción, y nos habla de los campanarios, las viejecitas desfilando “como un coro de brujas”, y la presencia de lo religioso que aparece, también en otros poemas, con la Virgen María, las bendiciones y, a veces, en el Sacrilegio.

La voz poética se reconoce fruto de una sensibilidad particular, pero también es habitante de un lugar definido que puede ser un Quito físico y un Quito simbólico de brujas y vírgenes, de pegasos y sombras: otro cuadro de Goya como los que su “hermano”, Noboa, nos mostró antes, pero al que Borja le pone un nombre.

1.4.2.3. HUMBERTO FIERRO.

En *Laúd en el Valle* de Fierro encontramos ciertas semejanzas con sus compañeros a la hora de construir el narratario y lectores modelos, pero el autor dota de otras

características a estos personajes. La voz poética se sitúa a sí misma lejos del mundo, crea otros mundos, mundos donde sus lecturas toman vida, y es ahí donde se posan sus narratarios, y donde debe situarse el lector modelo.

En *Carta*, el poema que abre el libro, Fierro se dirige directamente a un lector, no el lector real, a pesar de empezar con un “Te ofrezco estas baladas” que parece hablarle a la persona, que en esta ocasión, se presta a leer el libro. La voz poética se dirige en realidad al Lector modelo y le atribuye ciertas competencias y costumbres. El poeta invita a sus lectores a caminar por su valle mientras leen sus textos. El paseo y los poemas serán, para este lector, el pretexto para pensar en el Rhin o en el Toboso de los libros, para imaginar un paisaje “Donde Musset cantara” o donde “Balzac escrito hubiera una novela íntima”. El lector modelo conoce el mundo pero aprecia los detalles de este nuevo valle; su “delicado acento tiene la melodía”, sabe leer poesía y disfrutarla.

La amada aparece como narratario en pocos poemas, y es una amada diferente a las de Noboa y Borja. El poeta no les da características concretas, la amada-narratario se desplaza, es la ventana que el poeta usa para entrar en sus mundos. En el poema *Rondo Galante*, la amada tiene “el encanto de una heroína de Poe”. Su cuerpo se divide en partes, el cuerpo tiende puentes a otras cosas, son fuentes de intertextualidades. Las pupilas de la amada “recuerdan esas mañanas tranquilas”, sus orejas llevan a “perfumes de lilas” y canciones de Chopin. El lector modelo será capaz de hilar las comparaciones, mirar el detalle, y el todo que se construye de estos detalles.

En otros casos, el narratario se anula completamente, la voz poética viaja simplemente por los mundos que construye, como en el poema *Thulé* o *Romance de cacería*. En el primero, resume en un verso esta actitud al decir “y sólo yo paseaba a solas con mi dolor”. El poeta crea un lugar, generalmente el campo o los alrededores de

una aldea, por el que va encontrando similitudes con otros paisajes; su soledad permite mirar dentro del lenguaje y de sí mismo.

La excepción, señalada por los teóricos, en las que el narratario y el lector modelo tienen mucho en común y casi se funden, es la tendencia más clara en Fierro. La voz poética habla indirectamente a un “nosotros”, “poetas de fibras dolorosas” como dice un verso de *Thulé*, pero que es más claro en poemas como *La tristeza del Ángelus*, donde Fierro dice “Nuestra señora la eterna poesía”. El corto poema *Pensamiento* es el ejemplo puede mostrar claramente a este “grupo de poetas”, de seres que buscan lo mismo:

Nunca ha de ser el amor el que encontremos
Después de que la vida revolvamos
De tanto buscar...

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

El lector modelo de Fierro, ya no es simplemente un ser sensible, es un ser-poeta; no comparte una pasión, comparte la poesía, el mundo de los libros y el lenguaje. Además, el estilo de Fierro es, de los cuatro poetas de la generación, el que más referencias intertextuales realiza. La voz poética se encuentra sola en el campo pero nos habla de mitología griega, mitología nórdica, cuentos infantiles, universos creados por Poe, frases de Heine, cada uno de los mundos encontrado al leer *Las mil y una noches*, y crea en sus versos puntos de encuentro constantes con otras lecturas. El lector modelo disfruta de la soledad porque es productiva.

1.4.2.4 MEDARDO ÁNGEL SILVA.

En las composiciones de Silva encontramos una reunión de los tipos de narratarios señalados ya para sus tres compañeros de Generación. El narratario-amada es más frecuente en Silva que en Borja, tal vez por la diferencia de extensión de las obras. Las series de poemas *Estampas Románticas* y las *Divagaciones sentimentales I y II* tienen al narrador-amada como elemento recurrente. Muchas veces es “la princesa” o simplemente un “tú” femenino a quien dedica versos de amor.

El poema más conocido de Silva, *El alma en los labios*, sigue esta línea. Desde la dedicatoria, en mayúsculas y centrada junto al título, la voz dice “A MI AMADA”, señalando al sujeto destinatario de los versos. No se describe a esta mujer, pero el poema está escrito para una segunda persona, o para un nosotros que es sin duda la pareja de amantes.

Cuando de nuestro amor la llama apasionada
dentro tu pecho amante contemples ya extinguida,
ya que solo por ti la vida me es amada,
el día en que me faltes, me arrancaré la vida.

El narratario es la razón del poeta, es una amada mucho menos gentil y menos idealizada que la de Fierro, puesto que, ésta sólo hace referencia a sí misma y no permite que la voz la transforme en imágenes soñadas. En el poema citado esto llega a la hipérbole, puesto que, aunque este tipo de narratario no es raro en los textos de Silva, aparece matizado en otros poemas, con menos fuerza que en *El alma en los labios*.

En *Danse D'anitra* el narratario no es la bailarina. En este caso, por ejemplo, la figura femenina es solamente vista, el poeta no se dirige a ella sino que canta para los personajes que ven a la danzarina. La voz poética de Silva toma, en ocasiones, la distancia del espectador, lo que convierte a los narratarios también en espectadores aunque no haya referencias directas a estos, o aunque parezca que nos encontramos

frente a un narratario grado cero. Este caso no lo habíamos encontrado en los modernistas, ni siquiera en Fierro a través de sus caminatas, ya que Fierro viaja por ideas, Silva por imágenes. Elegir la descripción como forma de expresión en algunos poemas, hace que los lectores tomen, casi, de manera automática, la observación como respuesta a esta herramienta textual.

Otro narratario o lector modelo, de Silva, es el “grupo de iniciados”, como sucedía ya con Noboa y Fierro. En *Estancias* se dirige a varios narratarios, el primero es este grupo de personas: “los que llevamos, como un puñal sutil / dentro del alma la ponzoña; para los que miramos nuestra ilusión de abril / hecha una mísera carroña”. En el mismo poema encontramos como narratario abstracto a la Poesía, pero retoma el narratario-grupo para decir “llegaremos un día”. La poesía es el ideal que el grupo de narratarios y lectores modelos persiguen.

Silva hace una diferencia entre este grupo de “apolonidas” y los otros, la gente superficial en la que no se ha despertado la inquietud. La poesía debe ser el secreto de los primeros, ya que no está hecha para ser comprendida con cualquiera. El poema *Precepto* dice, teniendo como narratario a su alma de poeta:

Deja la plaza pública al fariseo, deja
La calle al necio y tu enciérrate, alma mía,
Y que sólo la lira interprete tu queja
Y conozca el secreto de tu melancolía

1.2.3. LECTOR IDEAL

Los narratarios pueden variar de un poema a otro, incluso cuando tenemos una única voz poética pero, como señala Seymour Chatman, el narratario es sólo una herramienta que el narrador o la voz poética utiliza para decirle al lector modelo cómo

comportarse como lector ideal.⁸¹ El lector modelo por lo tanto puede conducirnos a la hipótesis del lector ideal.

El lector modelo que tienen en común los miembros de la Generación Decapitada es el que llamaremos el “grupo de poetas”. Este grupo se caracteriza por conocer la poesía, la literatura; comparte además una sensibilidad refinada capaz de crear imágenes o incluso mundos nuevos. Para estos Lectores modelos la escritura tiene como fin la belleza, pretende detenerse en detalles, que son una referencia a otro conjunto casi infinito de detalles y otras lecturas.

Si unimos a este lector modelo con lo que expresaban los mismos autores en sus textos críticos, tenemos como resultado un lector ideal que es un iniciado; no sólo el “apolonida” de Silva, sino un ser capaz de comprender en su totalidad las imágenes que los poemas ofrecen y la gran cantidad de referencias que se hacen. Este ser hipotético conoce especialmente a Verlaine, Baudelaire, Samain, Poe. Además, es necesario, y esto se desprende de los textos críticos, que conozca su entorno literario y social, pues se reconoce como parte de un proceso. Otra característica del lector ideal es que debe tener un pasado hispanoamericano, donde la aldea es el centro de la vida o de las vidas creadas; en este lugar tenemos la iglesia y la tradición católica, como otro elemento con el que el lector debe estar familiarizado.

El lector ideal de la Generación Decapitada es un espejo de los poetas y llega, hasta cierto punto, a conocer un poco más, puesto que su deber será, como el deber del crítico moderno, situar a los poetas y sus creaciones dentro del mundo de la literatura.

⁸¹ Seymour Chatman, “La comunicación Narrativa”, en *Teoría de la Novela*, Sullá Eric, ed., Barcelona, Crítica, p. 201-205.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN.

2.1. INNOVADORES O IMITADORES 1909-1915.

En los primeros años de vida de los textos de la Generación Decapitada, el debate de los críticos se centra en la diferencia entre innovación e imitación. Entre 1910 y 1912, cuando son pocos los poemas de Borja y Noboa que han sido publicados, el círculo modernista crecía en Quito principalmente entre la juventud. Los mismos autores no sobrepasaban todavía los veinte años de edad y se reconocían como “voces inexpertas”, “firmas desconocidas”⁸² en un país famoso por sus ingenios pero con falta de publicación literaria.

Las primeras reacciones entre los críticos que ejercían su labor en los periódicos de la capital, o revistas literarias como *Ilustración Ecuatoriana* (1909) es de rechazo frente a la creciente generación de voces adolescentes que en su mayoría eran lectores de Verlaine, Baudelaire, Samain y Rubén Darío. El rechazo tiene como primer fundamento la falta de experiencia y la falta de conocimientos atribuidos por naturaleza a la juventud. En segundo lugar, los críticos rechazaban la forma de vida del círculo modernista, muy cercana a la bohemia, y vista como la imitación superficial de las costumbres de los Poetas Malditos franceses. Estas impresiones pierden validez al estar basadas en simples apariencias, además muestran el desconocimiento que los críticos tenían sobre los nuevos escritores.

Camilo Jijón Meneses en su artículo *Los libros*⁸³ habla la obra *María* de Jorge Isaacs y señala que obras de calidad como ésta pierden acogida ya que “el capricho, la moda, las llamadas escuelas literarias influyen poderosamente en las aficiones”. La moda tiene para este crítico una consecuencia desfavorable, ya que hace que las obras

⁸² “Frases Primeras”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 3.

⁸³ Camilo Jijón Meneses. “Los libros”, en *La ilustración ecuatoriana*, Quito, 30 septiembre de 1910, No. 31, p. 53, 54.

sean olvidadas rápidamente ante lo deslumbrante de la novedad. Esta afirmación no es desacertada si se aplica al medio en general, a la forma en que, el público, los lectores no especializados actúan. Pero estos lectores tampoco buscan conocer las escuelas literarias; por lo que habría que separar la influencia que ejerce la moda, y la que es fruto del apareamiento de nuevas escuelas o corrientes.

“La vida de los libros es efímera”⁸⁴ asegura Jijón, pero esto solamente dentro de su concepción de literatura, donde las escuelas son vistas como negaciones de la realidad anterior, no como un sistema encadenado de relaciones. La visión de este crítico sobre las escuelas es común en la época, por lo que señala que las lecturas que su generación consideraba importantes están olvidadas “y ahora son otras de tendencias completamente distintas y opuestas las que se leen de preferencia”⁸⁵. La crítica parece ser general hasta que el autor señala que “en cambio, Rubén Darío, y sus mejores discípulos e imitadores andan en los labios de todos”⁸⁶, afirmación que habla particularmente de los modernistas.

Jijón Meneses desconoce el pensamiento de los nuevos escritores ecuatorianos y para 1910, en el mejor de los casos, habrá leído poco de la producción de estos; o desconoce la producción y conoce apenas al grupo de jóvenes que se mueve en Quito bajo la denominación de modernistas. El círculo modernista, como se demuestra a partir de la publicación de *Letras* en 1912, coincide en que el lector ecuatoriano tiene un comportamiento superficial, pero desmiente las afirmaciones que el crítico de *La ilustración ecuatoriana* tiene sobre las nuevas escuelas. Los modernistas ecuatorianos aprecian la lectura de los clásicos, leen y admiran a Montalvo, aprecian las obras literarias por su calidad, no por la escuela a la que pertenecen.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 50.

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

La poca distancia estética y la todavía anónima producción poética y crítica de los miembros del círculo modernista, no permiten a Jijón ver todo el panorama, por lo que no se puede decir que exista falta de conocimiento en sus artículos. Lo que sí puede tachar es la afirmación de que la imitación predomina entre los jóvenes, ya que tiene muy poca evidencia para sostener este punto, y niega la posibilidad de que una innovación verdadera aparezca entre autores nuevos. Las ideas del crítico, sin embargo, no son radicales y responden más a una apasionada necesidad de que se establezca una literatura ecuatoriana que al predispuesto rechazo.

Esto se confirmará dos años después, cuando Camilo Jijón Meneses entra a formar parte de la redacción de *Letras* y cambia de postura para alinearse a la crítica del círculo modernista. El autor reconoce los cambios que ha sufrido el entorno quiteño y los compara con los cambios que sufrió España a finales del siglo XIX. Esos cambios “con espíritu moderno”⁸⁷ produjeron innovación en todos los géneros literarios, especialmente en la crítica; y han dado a España una generación muy importante de escritores entre los que cuentan a Villaspera, Juan Ramón Jiménez, los dos Machados y Andrés González Blanco. El autor deja de creer en el modernismo ecuatoriano como imitación y lo ve como innovación, espera que nuestro modernismo sea igual de fecundo que en el contexto español.

Jijón Meneses dice, en su nueva postura, que el poeta moderno “es el portavoz de su tiempo y da expresión al modo de pensar y sentir de sus contemporáneos” y que el crítico “es el caballero andante y el heraldo de la nueva forma de poesía o del escuela literaria en boga”⁸⁸. Este autor muestra una evolución en lo que considera debe hacer el

⁸⁷ Camilo Jijón Meneses, “Andrés González Blanco (fragmentos)”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912. Vol. 1, No. 5, P. 121-123.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 122.

crítico literario. Señala que se debe conocer la literatura, la ciencia y el entorno, y que se debe mantener la mente amplia para guiar al lector a nuevos textos.

El crítico ideal es también artista como Andrés González Blanco, a quien dirige este artículo, y compara su labor con la que han empezado a tener Borja y Noboa en Quito. El cambio de postura obedece, sobre todo, al mayor conocimiento que tiene Jijón Meneses, y a la nueva amplitud que él señala como una virtud que deben tener todos los críticos.

El caso de Jijón Meneses se repite entre los críticos, incluso en aquellos que mostraron un rechazo radical por los modernistas, estos críticos pasan de la idea de que la innovación no es posible a apoyar o incluso admirar a Borja, Noboa y Fierro.

Un crítico que, en 1909, se muestra radical ante el surgimiento del movimiento modernista es José Rafael Bustamante⁸⁹, para quien el cambio que nuestra literatura necesitaba no podía venir de los ecuatorianos por “nuestro espíritu novelero e impresionable en la literatura como en todo”. Los poetas –según este crítico, han salido a buscar la innovación a otras latitudes, no en una búsqueda de conocimiento sino para satisfacer su hambre de novedad. Su crítica pasa de ser apasionada a ser simplemente una muestra de opiniones poco meditadas, afirmaciones pesimistas y en extremo arriesgadas.

Bustamante muestra un completo rechazo a los nuevos poetas, ya que un poeta debe tener, a su juicio, un gran conocimiento y una gran sensibilidad, opinión que hasta este punto es acertada, pero llega al absurdo al decir que estas características no son propias de los ecuatorianos. El crítico dice:

⁸⁹ José Rafael Bustamante, “Literatura Nacional”, en *La ilustración Ecuatoriana*, 30 de septiembre 1910, No. 31, p. 50, 51.

“No me forjo ilusiones: la naturaleza vigorosa y arrebatante [...] no plugo al cielo concedernos; tampoco hemos nacido para las grandes y tumultuosas pasiones, per gracia y delicadeza de sensibilidad”⁹⁰

Si bien la educación, que para la época aún presentaba falencias, podía ser la causa de un conjunto de lectores que no está preparado para las nuevas formas de la literatura, Bustamante pasa por alto este argumento y dice que las carencias son propias del ser ecuatoriano.

La imitación no llega a tener éxito, ni siquiera como moda, pues no es asimilable “para nosotros porque no se compadecen con nuestra índole, ni con nuestra educación”⁹¹. Las nuevas corrientes literarias aparecen como intentos de imitación, ya ni siquiera pueden ser entendidas. El autor desconoce y confía poco en el contexto, parece no percibir siquiera los cambios evidentes que sufren las ciudades. El intercambio con Europa y Estados Unidos, que para otros es fructífero, es negativo para Bustamante, es un foco de contaminación en la literatura nacional.

En 1912, Bustamante reaparece en *Letras* con más conocimiento, y completamente de acuerdo con los preceptos modernos que la revista señalaba en su primer número. El crítico habla esta vez de Arturo Borja y lo reconoce como el líder de la innovación. El artículo está lleno de elogios y anécdotas personales pero señala que Borja dejaba sus ensueños para “atender los intereses de la conversación”⁹², es así como sugería lecturas, compartía sus ideas, y cómo se convirtió en el centro de las reuniones literarias en la ciudad. El poeta tiene la sensibilidad que Bustamante no creía posible

⁹⁰ *Ibidem.* p, 51.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² José Rafael Bustamante, “A Arturo Borja”, en *Letras*, 4 de noviembre de 1912, Vol. 1, No. 4, p. 113, 114.

existiese sólo tres años antes. Borja “contempla estéticamente la vida”⁹³, su lenguaje es elegante y extraño. El cambio en Bustamante obedece a las mismas razones que el cambio que tuvo Jijón, una nueva distancia estética y mayor conocimiento, pero es un cambio mucho más evidente al comparar los textos.

Existe también un grupo de críticos que no está de acuerdo con las formas e ideas modernistas, pero no habla de que ellos sean imitadores. Estos escritores toman una postura propia que se separa de la nueva escuela literaria por diferencias en el pensamiento. Los modernistas buscan al artista puro, mientras que este grupo de críticos cree que los escritores deben relacionarse con la vida política y otras actividades que vayan “en pro del adelantamiento y del buen nombre de la Patria”⁹⁴.

Celiano Monge, director de la *Ilustración ecuatoriana*, se une desde el primer número de su revista a esta postura, sin embargo publicará posteriormente trabajos de autores modernistas ecuatorianos y latinoamericanos. Este autor puede no estar de acuerdo con los ideales que impulsan a la escuela literaria pero cree que es necesario conocerlos también, puesto que forman parte de la realidad cultural ecuatoriana.

Manuel J. Calle, en cambio, cree que la escuela modernista puede aportar muchas cosas en otros contextos pero en el Ecuador se ha vuelto una escuela “exclusiva”, destinada a unos pocos. La poca distancia estética hace que el crítico vea en los neologismos, en los cambios léxicos, en las nuevas formas de esta escuela, herramientas innovadoras pero que pueden ser demasiado extrañas para un público poco preparado. Sabemos que los poetas modernistas buscaban además crear un público

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ Celiano Monge, “Principiamos”, Revista *Ilustración ecuatoriana*, Quito, 20 de febrero 1909, No.1, p. 1 -2.

especializado pero este cambio se verá años después, en la proliferación de las revistas y el incremento del número de lectores.

Calle es un crítico reconocido por lo que encontrará espacio en revistas del círculo modernista, como *Letras* y *Renacimiento*. Este autor no cambiará su postura pero al ver que este fenómeno literario no es pasajero, sus críticas evitarán actitudes radicales. En uno de sus primeros artículos, este autor llamó al grupo modernista “la canallada literaria”⁹⁵, pero a medida que el tiempo pasa sus textos se vuelven más sutiles. Incluso evitará hablar de sus desacuerdos con esta escuela para no regresar a la actitud que mostró en el artículo citado. Fierro reconocerá la labor de Calle diciendo que el periodista “es un gran talento” y señalará que las pocas fallas que ha tenido como crítico responden a una “gran ignorancia”⁹⁶.

Por otro lado, siempre a favor de la “innovación” de la Generación Decapitada tenemos a los críticos que nacen dentro del círculo modernista como son Isaac Barrera, Francisco Guarderas, Julio Moncayo, Luis Robalino Dávila, entre otros. Para estos críticos, Borja, Noboa y Fierro son los líderes indiscutibles del movimiento; y el modernismo es “una elevada concepción de culto por el arte” y la posibilidad de crear “un ambiente literario independiente”⁹⁷.

Las críticas de estos autores, antes de 1915, se centran mucho en el movimiento modernista, sus características y los cambios que genera. Sin embargo, hablan poco de Borja, Noboa y Fierro de manera particular, puesto que la afinidad de los críticos con los autores es muy evidente y no quieren que esto reste seriedad a la revista. Además,

⁹⁵ Manuel J. Calle, citado por Francisco Guarderas, “Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable ...”, p. 80.

⁹⁶ Dilettante, “Nuestros Artistas, Humberto Fierro”, en *Caricatura*, Quito, 13 de abril 1919, No. 18. p.7-8

⁹⁷ Julio Moncayo, “Para un alma sentimental, sensible y sensitiva”, en *Letras*, Quito, 4 noviembre de 1912, Vol. 1, No. 4, p. 117.

tenemos que tomar en cuenta que todavía no aparecen los libros de los miembros de la Generación Decapitada.

En 1912, tras la muerte de Borja, aparecen varios artículos críticos dirigidos a este autor, el miembro de la generación que “constituyó [...] el pequeño círculo literario”⁹⁸. Todos estos artículos, por la cercanía a la repentina muerte del poeta, están llenos de elogios y lamentos, pero no dejan de ser acercamientos críticos.

Isaac J. Barrera escribe la crítica más amplia y recoge varios de los puntos que están dispersos entre sus colegas, quienes se concentran demasiado en la biografía y las frases llenas de lirismo. Barrera realiza una breve reseña biográfica de Borja y pasa rápidamente al análisis de la obra; el crítico cree que este es el mejor homenaje que se puede hacer a alguien que “supo someter su existencia al ritmo interior, supo decirse a todas horas el poema que se dice entre sollozos, en fiestas que son tristes”⁹⁹.

Para Barrera, el ritmo que Borja crea, hace que los poemas parezcan inacabados con la intención de prolongar en los lectores las sensaciones. Silva encontrará que esta impresión es fruto del manejo de acentos y los cambios que el autor hace en la forma de los poemas. En cuanto a los temas, el crítico reconoce que la melancolía recorre la totalidad de la obra del autor, pero este tema es tratado con imágenes siempre diferentes y “combinaciones extrañas”¹⁰⁰. El tema recurrente se vuelve, por el estilo del autor, una melodía sutil que descansa detrás de otros motivos.

El crítico dedicará otros artículos para discutir exclusivamente si el modernismo en el Ecuador es imitación o innovación. Barrera señala que no estamos libres de imitación, ya que muchos jóvenes se dejan impresionar fácilmente por las nuevas formas que les presenta la poesía. La imitación se da por la dificultad de discernir. El

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Isaac J. Barrera, “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, 4 de noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 97

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 98.

imitador actúa de manera automática, toma un modelo, e imita “en ciertas ocasiones hasta las lastimosas caídas”¹⁰¹ de este modelo.

Isaac Barrera cree que en el caso de Borja, Noboa y Fierro, no existe imitación, porque estos autores supieron oponer un gran conocimiento ante la tendencia juvenil de buscar modelos. Este crítico cree que en los tres poetas existe una “apropiación”¹⁰², que es entender y conocer; mientras más se conozca el pasado tendremos más elementos para crear nuestra propia identidad. La imitación es superficial, mientras que la apropiación es evolucionar reconociendo los procesos pasados. Antes de cerrar su artículo, Barrera habla sobre el debate que se ha dado desde 1910, y señala que es natural que existan varias posturas, incluso aquellas que son radicales, porque la distancia no permite a ninguno de los críticos evaluar el fenómeno literario en su totalidad. Barrera dice:

“Todos los problemas de la vida que llevan el carácter de contemporáneos y que se quieren juzgar de inmediato, cuando aún no ha pasado la acción de ellos, cuando dura todavía el temblor producido por la violencia del choque que los puso en movimiento, no pueden de ninguna manera encontrar uniformidad de criterio, ni siquiera para sus lineamientos generales”

Esta idea es muy acertada puesto que plantea la necesidad de lo que hoy llamamos distancia estética y que es, como se ha señalado, el inconveniente más grande con el que se encontraron los primeros críticos.

Durante el primer lustro de vida de los textos de Noboa, Borja y Fierro, la crítica se inclina a pensar que el modernismo ecuatoriano responde a un contexto propio y no es

¹⁰¹ Isaac Barrera. “Crónicas literarias”, en *Apolo*, 15 de julio 1914, No. 1, p. 27.

¹⁰² Isaac J. Barrera, “Cuestiones de literatura”, en *Letras*, Quito, enero 1915, Vol. 3, No. 15, p. 1 -7.

imitación como se dijo en 1910. La innovación que los autores generan en la literatura ecuatoriana es visible conforme aumenta la distancia estética. Sin embargo, las críticas elogiosas y líricas a favor de la producción modernista sólo logran atraer lectores y no son los estudios profundos que Borja y Noboa señalaron como necesarios en la literatura. Esta profundidad sólo la alcanzará Medardo Ángel Silva en artículos que aparecerán en el lustro siguiente. Es el poeta guayaquileño el que cumple perfectamente con las características que sus compañeros mayores Borja, Noboa y Fierro, señalaron que debe tener un verdadero crítico.

2.2. MODERNISMOS

Entre 1913 y 1916 aparece una nueva discusión sobre el modernismo. Desde Europa, incluso antes de la muerte de Rubén Darío, se habla ya de la caducidad de la escuela modernista. Esta discusión se refleja en la *Revista de América* que mantiene una constante relación con la revista *Letras*; de esta manera los críticos ecuatorianos empiezan a tratar el tema.

Que los críticos europeos, principalmente españoles, planteen el fin del modernismo cuando en nuestro país todavía no han sido publicados los libros de la Generación Decapitada, puede apoyar la teoría de que nuestro modernismo es un movimiento literario tardío; sin embargo, en las revistas literarias se muestra otra visión. Se plantea la existencia de varios modernismos, y de la ramificación del modernismo que desaparece primero, a la que los críticos llaman rubendarismo.

En enero de 1914, llega a Isaac Barrera una carta de Francisco García Calderón, director de la *Revista de América*. Este documento lleva además una encuesta dedicada

a los “principales críticos y escritores de Hispanoamérica”¹⁰³. La mayoría de preguntas tienen que ver con la situación de las publicaciones literarias, los avances que estas han tenido y sobre el público que lee estas revistas. Sin embargo, resaltan dentro del texto dos preguntas: “¿Juzga usted que se ha cerrado en nuestro continente un ciclo literario – el llamado modernista—y que se inicia otro en la literatura americana?” y “¿Cuales son los representantes de esta nueva dirección?”¹⁰⁴. La respuesta no es inmediata y varios artículos aparecerán en las revistas ecuatorianas para tratar este asunto.

Jijón Meneses es el primer crítico ecuatoriano que analiza el posible fin del modernismo. Su texto habla de la caducidad de la fama de Rubén Darío, y mezcla el estudio con anécdotas sobre los roces que tuvo el personaje con varias publicaciones españolas y francesas. Estos hechos accidentales son el principal argumento de Jijón, lo que demuestra falta de profundidad en su crítica. Sin embargo, el autor separa al modernismo del rubendarismo, aunque crea que los dos están próximos a acabar.

Este autor habla de dos ramas de una misma escuela: el rubendarismo, que se refiere a la producción del autor nicaragüense y los poetas con estilos muy cercanos; y el modernismo que, para Jijón, es el ideal abstracto del movimiento, que se extendió por el resto de países. El crítico señala que:

“El rubendarismo... pasó ya; del modernismo tampoco restan sino el recuerdo y aquellas virtualidades que nos pusieron en vía de encontrar el arte de América, el arte hoy naciente, el arte del futuro”

Jijón reconoce el alcance del movimiento, aunque lo condene a ser un recuerdo, y evite hablar del caso ecuatoriano.

¹⁰³ “Notas, Carta de Francisco García Calderón a Isaac J Barrera”, en *Letras*, Quito, enero 1914, Vol. 2, No. 16, p. 126

¹⁰⁴ *Ibíd.*

Barrera señala, por otro lado, que si se quiere hablar de un modernismo único, este no constituye una escuela literaria, sino una época. Un período de tiempo en que jóvenes “turbulentos” y muy preparados se enfrentaron a “los dogmas que nos envejecían”¹⁰⁵. El crítico se separa de estos jóvenes y deja el modernismo ecuatoriano para los primeros y más admirados: Borja, Noboa, y Fierro. Después de los tres poetas, que son los que asistieron a este “combate” de épocas, el resto de escritores no pudieron experimentar por completo el modernismo. Barrera dice:

“los que vinimos después, no podemos enfrentar hoy el problema artístico de la misma manera que aquellos luchadores: encontramos en la manera de esa época mucho de convencionalismo, un infantil culto a lo exótico y un preciosismo de forma y expresión que circunscribe la originalidad a un torneo de frase afectado”

La crítica habla, incluso, de algunos de los recursos modernistas que ya deben ser superados, pero estos recursos son sólo la forma, y ésta no constituye lo moderno. El modernismo es un concepto amplio que responde a una línea de pensamiento que “debe subsistir”¹⁰⁶. Barrera mira al modernismo como una independencia y no como una paradoja, es decir, no es un movimiento singular sino uno que cambia según el contexto. Por lo tanto, el modernismo ecuatoriano es diferente del modernismo español y así en cada país, ya que no se puede tomar “separadamente los aspectos de la vida”¹⁰⁷.

Este crítico señala algo muy importante, los movimientos literarios son sistemas que tienen causas y consecuencias diferentes, según el contexto en el que aparezcan. Julio Cesar Endara apoya este planteamiento, que va tomando fuerza entre los críticos de la época, cita a González Blanco para decir: “No hay modernismo porque no hay

¹⁰⁵ Isaac J. Barrera, “Cuestiones de literatura”, en *Letras*, Quito, enero 1915, Vol. 3, No. 15, p. 5.

¹⁰⁶ *Ibíd.* p.6.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 7.

una sola escuela. Hay varias corrientes que a veces chocan y otras armonizan”¹⁰⁸. La independencia de las varias corrientes niega la posibilidad de hablar de un modernismo tardío y permite que separemos a la historia del modernismo ecuatoriano del modernismo que desaparece con Rubén Darío en 1916.

Esta posición no intenta prolongar el tiempo de vida de la escuela, sino que busca mostrar un modernismo ecuatoriano que aún está activo, con características propias. Las escuelas no son permanentes porque la literatura seguirá evolucionando, porque “moderno es lo de hoy en contraposición a lo de ayer, y será lo de mañana para diferenciarse de lo de hoy”¹⁰⁹ –según Barrera. El modernismo no desaparecerá sino que se volverá parte de los conocimientos destinados a crear lo nuevo.

2.3. LA BÚSQUEDA DEL RECONOCIMIENTO 1915-1929

En los siguientes años de existencia de los textos de la Generación Decapitada, la opinión general sobre los autores y los textos sigue dividida. La crítica opositora, que ha disminuido considerablemente, ha dejado la publicación de artículos y prefiere ignorar a los poetas modernistas. Son contados, en este periodo de tiempo, los artículos en los cuales no se aprecie la labor de los tres poetas Quiteños; y provienen generalmente de revistas como *Pueblo*, revista de los clubes electorales, o revistas muy involucradas con la vida política y que mantienen firme la idea de honrar una supuesta tradición literaria ecuatoriana.

Por otro lado, las publicaciones literarias más importantes de Quito y Guayaquil, a las que se unen periódicos como el diario *El Comercio*, buscan que se reconozca la importancia y el mérito los cuatro miembros de la Generación Decapitada. *Caricatura*

¹⁰⁸ Julio Cesar Endara, “La nueva poesía Guayaquileña”, *Revista Renacimiento*, Guayaquil, agosto 1916, No. 2, p. 66

¹⁰⁹ Isaac J. Barrera, “Cuestiones de literatura”, en *Letras*, Quito, enero 1915, Vol. 3, No. 15, p. 7.

y *Letras* en Quito, *Frivolidades* y *Renacimiento* en Guayaquil buscan que se incluya a los nuevos poetas dentro de la literatura nacional, y hacen constantes referencias a que los aportes de la generación serán evidentes cuando “se hayan hundido las flechas impulsadas por el odio, que nos lanzan los legionarios de la Envidia”¹¹⁰.

Los textos críticos dejan de lado la alabanza y el elogio entre 1915 y 1918 para llenarse de argumentos que buscan por ejemplo: honrar la labor del difundo Arturo Borja; centrar la atención en Noboa y Fierro, poetas todavía activos; y que se incluya entre los valores modernistas a Medardo Ángel Silva, quien se ha dado a conocer en Guayaquil y quien será el primero de los cuatro poetas en publicar su obra.

2.3.1. ARTURO BORJA, EL PRECURSOR

En noviembre de 1916, cuando se cumplen 4 años de la muerte de Borja, la *Revista Renacimiento* realiza un homenaje al poeta, al que Antonio Falconí Villagómez nombra “el precursor”¹¹¹. Este número de *Renacimiento* reproduce algunos textos críticos y poemas dedicados al joven poeta. Medardo Ángel Silva lo nombra como el “hermano sentado a la diestra del padre Verlaine”¹¹² y señala que sus poemas tienen la iluminación de Apolo, la hermosura de Afrodita; y hace referencia a su muerte a través de otro dios del Olimpo, Mercurio psicopompo, quien se llevó al poeta cuando todavía era joven. Esta revista señala que su objetivo es ubicar a Borja en “nuestro Olimpo poético” y darle las rosas que se merece.

Estos homenajes serán comunes, incluso se recordará a Borja en Semana Santa, pues su poema *Primavera mística y lunar*, describe con emoción y bellas imágenes las

¹¹⁰ “De la redacción”, *Revista Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No 5.

¹¹¹ José Antonio Falconí Villagómez, “Soneto”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No 5, p. 184.

¹¹² Medardo Ángel Silva, “Epístola”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No 5, p. 181.

costumbres de nuestro país en “el mes de María¹¹³”. El artículo sobre este poema va acompañado de un análisis de las imágenes que llevan una realidad ecuatoriana al mundo de la literatura. El campanario dicta el paso del día, mientras el alma “dice, sin voz, una oración”. El poema integra la imagen modernista del “cortejo de brujas” con un profundo sentimiento religioso que transforma al texto en una oración. La unión de estos elementos muestra una costumbre suspendida en el tiempo, mientras el resto de la ciudad se desarrolla.

Pocos meses después, La revista *Caricatura* impulsará homenajes más duraderos que permitan al público conocer más a fondo a Borja. En noviembre de 1919, la revista apoyará una iniciativa nacida en el *Diario el Comercio*, que plantea realizar un concurso para que los jóvenes escritores completen el terceto faltante del soneto *C. Chaminade*, que la muerte del poeta dejó incompleto. Esta idea no fue bien recibida por toda la prensa, puesto que la *Revista Pueblo* se burla de ella ridiculizándola, con frases “chirriantes y ligeras”¹¹⁴. La redacción de *Caricatura* verá esto como un “irrespeto a una de las glorias nacionales” y responderá tomando el concurso bajo su cargo. Los jueces serán Alfredo Gómez Jaime, Ernesto Noboa, Isaac J. Barrera, y se pide a los participantes recordar que “Arturo Borja siempre tendrá la gracia del misterio y la obsesión de lo que lo que no fue reconocido”¹¹⁵

Pueblo, al enterarse de la realización del concurso, vuelve criticar a los que admiran a Borja y deja ver los motivos que los hacen apartarse de los escritores modernistas. La publicación dice que lamentablemente sus escritores y lectores no han sido enviados a Europa, “que no se han inscrito en la bohemia, y sobre todo, que nunca

¹¹³ Alonso Quijano, “Crónicas de la época -- de un motivo de Arturo Borja”, en *Caricatura*, Quito, 11 de mayo 1919, No. 19.

¹¹⁴ La redacción, “Una hermosa idea...y otra cosa”, *Caricatura*, Quito, 2 noviembre 1919, No. 40, p. 224

¹¹⁵ La redacción, “Concurso”, *Caricatura*, Quito, 9 de Noviembre de 1919, No. 41, p. 226

han entendido ni saben que será Cecile de Chaminade”¹¹⁶. *Pueblo* se autoproclama una publicación anti-burgués y considera que la producción literaria modernista está destinada a las élites, de ahí el origen verdadero de sus opiniones. Esta publicación dice, además, “que el soneto de Arturo Borja, que lleva este título, no pertenece al Arte y que quedó trunco, porque el autor no pudo hilar el remate”¹¹⁷. Esta última declaración generará fuertes reacciones.

Caricatura muestra una postura clara frente a publicaciones de este tipo y dice que no se puede realizar crítica desde el desconocimiento, señala que “al templo del Arte, hay que llegar calzados de coturno. Allí no se recibe a los que calzan alpargatas”. Luego, la revista se aleja de la polémica para hablar de la calidad de la obra de Borja: llena de composiciones sutiles, que muestran gran ilustración y exigen a sus lectores la misma ilustración y el sentimiento refinado, que su autor pone en los poemas.

Caricatura habla, posteriormente, de otros actos a la memoria de Borja; estos se realizan porque la crítica considera que es “El primer paladín victorioso de la santa cruzada por el arte nuevo”¹¹⁸. El joven poeta trajo nuevos aires a la lírica ecuatoriana, con nuevas formas e imágenes exóticas. El homenaje final será la creación de *Flauta de Ónix* en 1920, en una edición ilustrada y con prólogo de Isaac J. Barrera.

En la siguiente década, los homenajes son comunes sobre todo en los aniversarios de la muerte del poeta y, como señala Luis Aníbal Sánchez, es “casi indiscutible la significación artística de Borja”¹¹⁹ entre los críticos. Borja ha trascendido el grupo de lectores para instalarse entre la gente, el crítico señala que esto es mucho más

¹¹⁶ “Pickles”, *Caricatura*, Quito, 9 de noviembre 1919, no 41, p. 238

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ La redacción, “Arturo Borja”, *Caricatura*, Quito, 16 de noviembre de 1919, No. 42, p.255-256

¹¹⁹ Luis Aníbal Sánchez, “Flauta de Ónix”, en *Caricatura*, Quito, 24 de octubre 1920, No. 73, p.598

importante que agradar a todos los estudiosos de la literatura, puesto que ha penetrado en muchos espíritus que ahora dan eco a sus frases y a sus palabras.

Sánchez dice que Borja logró, con sus poemas, que el Ecuador supere la retórica heredada de España, además de la decadencia de un romanticismo que se alargaba más de la cuenta. El joven poeta quiteño, influenciado por la literatura francesa y con conocimiento de las nuevas corrientes estéticas, dio “versos radicalmente distintos de los que le precedieron en el país.”¹²⁰ En consecuencia, Sánchez cree firmemente que Borja es el iniciador del momento lírico que el país vive desde 1910. Arturo Borja es importante por dos razones, que juntas revelan el verdadero alcance de su obra: la primera es la de Poeta y la segunda es la de Iniciador. Sánchez dice:

De ahí que, aparte de su valor intrínseco como Poeta, tiene también, y más grande acaso estotro, uno capital como Iniciador. Como Iniciador de una generación que encuentra sus más cercanos oficiantes en Humberto Fierro y Ernesto Noboa, amigos y compañeros cercanos de Arturo, y se continúa con un núcleo vigoroso y prolífico de muchachos que han ido aprendiendo, sucesivamente, para formar el ciclo de nuestra renovación artística.”

La crítica tiene, durante las primeras tres décadas del siglo XX, un papel muy importante en la creación de esta generación puesto que fue la encargada de consagrar a los poetas. En el caso del joven poeta quiteño, la mayoría de críticos reconoció su papel de precursor; y el final trágico de su vida creó, entre el público, la imagen de un genio adolescente que cambió la literatura nacional. Arturo Borja quedará desde entonces como el líder original del movimiento modernista y el primer miembro de la Generación Decapitada.

¹²⁰ *Ibidem.* p. 599.

2.3.2. ERNESTO NOBOA, EL FAVORITO DE LA MUSAS.

Durante este segundo lustro, la aparición de los textos de Noboa en las revistas literarias disminuye; sin embargo, su notoriedad aumenta con la ayuda de Medardo Ángel Silva en Guayaquil y de su compañero Humberto Fierro en Quito. Es conocido que, después de la muerte de Arturo Borja, es Noboa quien lidera el movimiento modernista y es el autor que se ha vuelto la referencia de los poetas jóvenes. Fierro llega a señalar que el mejor poeta del Ecuador¹²¹ es Ernesto Noboa.

Los textos del poeta circulan ya por revistas literarias de otros países, pero sobre todo, en España. Primero, publicó en la *Revista de América*, gracias al canje realizado por la revista *Letras*; esta vez, publica en la *Revista Cervantes* y Manuel Elicio Flor de *Caricatura* aprovecha este hecho para hablar de las composiciones de Noboa. Los poemas publicados en Madrid son *Bíblica*, *Lluvia* y *Tarde de sol*.

Flor dice que los poemas de Noboa están ordenados por el buen entendimiento, y que este es un elemento clave para un escritor. El entendimiento equilibra “la fantasía creadora” y “la gran sensibilidad”¹²² y los somete a un sentido de ritmo y de armonía. El crítico señala, de manera muy acertada, que muchos se reservan hablar de Ernesto Noboa para un futuro, tal vez porque no ha publicado un libro con sus textos, pero que es importante reconocer al “Sr. Noboa” como un poeta, no como “una promesa”¹²³.

El crítico analiza, a continuación, el estilo de Noboa en los tres poemas que aparecen en la revista española, y distingue tres tonos diferentes, unidos todos por la melancolía, y la fuerza de las imágenes, que “un pintor pudiera trasladar al lienzo”. El

¹²¹ Dilettante, “Nuestros Artistas: Humberto Fierro”, en *Caricatura*, Quito, 13 de abril 1919, No. 18, p. 7 -8

¹²² Manuel Elicio Flor T. “Nota literaria”, en *Caricatura*, Quito, diciembre 15, 1918, No. 2, p. 09.

¹²³ *Ibíd.*

primer poema que analiza es *Biblica*, este texto se distingue de los otros dos por “los términos sugestivos y evocadores del místico ambiente de Palestina”. Flor gusta mucho de la voz poética que usa el motivo religioso, y analiza, también, la estructura métrica ya que ésta da al poema una cadencia de arrullo y pone en la acentuación “notas de triste añoranza”¹²⁴.

En *Lluvia*, el crítico encuentra un tono romántico que diferencia a este texto del primer poema. Flor reconoce ahora una ciudad, una ciudad de lluvia constante y campanarios. El lector viaja de Tierra Santa a Quito, y la ciudad contagia su tristeza a todo lo que la rodea. Las imágenes que maneja Noboa siempre están hechas de sombras, el crítico habla de un claro-oscuro que “ensombrece las calles y la vida”, y señala que la voz poética cambia fácilmente los rezos que nombran a Jesús por “letanías verlanianas”¹²⁵.

El autor prefiere al Noboa de la oración pero aprecia la diversidad de tonos que el poeta puede mostrar a sus lectores. Manuel Flor no realiza una crítica por completo favorable con Noboa, también señala que existe cierta redundancia en la adjetivación y cierta “impropiedad” en los vocablos, pero reconoce que la cantidad y la belleza de ideas que se transmiten en los textos, hacen que estos defectos se pasen por alto.

Finalmente, el crítico habla sobre la poesía que él considera debe ser reconocida, ésta puede abordar temas recurrentes como la melancolía o la tristeza pero debe renovarlos constantemente. Noboa logra esta renovación y el conjunto de sus versos son “granos de amoroso fuego que avivan las llamas de su incendio”. El poeta no ha

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 10.

brillado todavía en todo su esplendor pero es considerado por la crítica ecuatoriana “el favorito de las musas”¹²⁶.

En 1922, Noboa lanza su libro *Romanza de las horas*, que es recibido con gran admiración por parte de los escritores de la revistas. Sin embargo, desde 1919 los artículos han dejado de lado los estudios para convertirse en elogios. Los poemas de Noboa aparecerán con menos regularidad en las revistas y el poeta se alejará de la esfera pública, al igual que su compañero Humberto Fierro. El poema más reproducido, durante la última década de vida del poeta, será *Emoción Vespéral*, este hecho incrementará la fama del autor no sólo en nuestro país sino también en Colombia y España. Finalmente, su muerte, en 1927, será recibida con silencio, ya que es el tercero de la Generación Decapitada en morir. Si Borja fue considerado “el Iniciador”, Ernesto Noboa es considerado el escritor más representativo del modernismo ecuatoriano.

2.3.3. MEDARDO ÁNGEL SILVA, EL ÚLTIMO MIEMBRO

Medardo Ángel Silva es conocido en las revistas literarias antes de 1915, pero nadie lo situaba todavía junto con sus tres compañeros de Quito. La crítica habló poco de su producción hasta 1918 cuando publica su único libro, *El árbol del bien y del mal*. Este hecho hace que el joven guayaquileño rompa la distancia que lo separaba de los primeros modernistas y pasa a ser otra de las “voces de la renovación”¹²⁷.

Jorge Carrera Andrade señala que existía en la crítica cierta indiferencia para con los poetas más jóvenes y, sobre todo, si estaban alejados del círculo modernista quiteño.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Jorge Carrera Andrade, “Medardo Ángel Silva”, en *La Idea*, abril 1918, No. 6, p. 9.

Esto pudo deberse a la distancia que el mismo círculo crea para dejar solos como poetas modernistas a Borja, Noboa y Fierro. La crítica incluso desconocía que Silva estaba entre los escritores más leídos y conocidos por el público guayaquileño. Carrera Andrade es el primero en decir que el joven autor “es un delicado poeta” que forma una sola “falange armoniosa con Ernesto Noboa y Humberto Fierro”¹²⁸.

Para este crítico, los poemas de Silva son “raros y sentimentales” y muestran una nueva manera de ver y sentir. Apuntan a los mismos “puertos de Thulé”, de los que habla Fierro en sus poemas, pero con una voz propia. Carrera Andrade señala, además, que hay que prestar atención a Silva puesto que no sólo ha mostrado ser un buen poeta sino que su producción es constante y extensa.

La revista *La idea* publica varios artículos sobre el poemario de Silva, Carrera Andrade anuncia la salida del libro pero Luis Aníbal Sánchez realiza un elogio al poeta y su nueva obra. Este crítico encuentra que el libro está lleno de “de un perfume delicado de sentimiento y arte”¹²⁹. Silva siente intensamente pero siente con el intelecto, eso le permite tomar lo “increado y amorfo de carne, de materia palpitante, y hacerlo vida, hacerlo forma, hacerlo pensamiento”¹³⁰.

Silva tiene influencias de la escuela modernista, de ahí el hastío presente en sus poemas pero ha sabido mezclarlos con nostalgias, sensualidades y misticismos propios. Para el crítico las imágenes de Silva son más sencillas y evocan nostalgias más familiares. Los críticos y comentaristas se transportaban a través de las imágenes de Noboa a Palestina, o a tierras del Rhin, mientras que Silva lleva a Sánchez a las

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ Luis Aníbal Sánchez, “El Árbol del Bien y el mal, Elogio”, en *La idea*, julio 1918, No. 9, p. 121.

¹³⁰ *Ibíd.*

“tristezas de la casa desierta, de los días sin sol, y las lágrimas que se solidifican [...]”¹³¹.

El *Árbol del bien y del mal* coloca al autor entre los representantes más importantes del modernismo y como uno de los actores de la innovación en la literatura ecuatoriana, pero será su muerte la que lo una definitivamente a la Generación Decapita. En junio de 1919, la noticia del suicidio del poeta desata comparaciones entre la vida de Medardo Ángel Silva y la de Arturo Borja, ya que ninguno de los dos supo “amoldar su espíritu delicado y exótico a las exigencias del devenir cotidiano”¹³². Las comparaciones se extienden a los textos, a sus lecturas favoritas y una angustia compartida. Estos paralelismos tienen como consecuencia que el último miembro del grupo sea el primero en unirse a Borja en el “parnaso de la literatura nacional”¹³³.

La redacción de *Caricatura* realizará un elogio al poeta en el que habla principalmente de la variedad de temas en sus composiciones. Silva tiene poemas de amor, “para decir a oídos de la amada”¹³⁴; poemas de dolor, “cuando se sentía pobre y armonioso”¹³⁵; poemas tristes y pesimistas; poemas a la muerte y poemas exóticos. La diversidad y la extensión de su obra han hecho de Silva uno de los escritores más apreciados y leídos por el pueblo. *Caricatura* dice que “los versos del gran poeta guayaquileño tuvieron un mundo de sentimiento, y que la mejor gloria de ellos es la de ser repetidos cotidianamente y aplaudidos año tras año en la devoción de un imperecedero recuerdo”¹³⁶. Los poemas de Silva trascenderán en el tiempo y, según

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² Luis Aníbal Sánchez, “Flauta de Ónix”, en *Caricatura*, Quito, 24 de octubre 1920, No. 73, p.598

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ “Medardo Ángel Silva”, en *Caricatura*, Quito, 17 de junio de 1923, No. 111, p. 33

¹³⁵ *Ibíd.*

¹³⁶ Redacción, “La puñalada de Zoila sobre el sepulcro de Silva”, en *Caricatura*, Quito, 17 de junio de 1923, No. 111, p. 38, 39.

todos los escritores que colaboran en *Caricatura*, harán que la muerte “se detenga ante su nombre”.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS.

La distancia estética del presente estudio de Recepción Literaria permitió recoger artículos críticos que nos ayudan a crear una visión más completa del impacto de las obras de los miembros de la Generación Decapitada, en las tres primeras décadas de vida de los textos. Sin embargo, para que el papel de la crítica pueda ser evaluado por completo es necesario un análisis del texto poético: sus particularidades, su forma y sus temas. Además, la Estética de la recepción busca acercarse a los textos desde la intersubjetividad, es decir que, ante la imposibilidad de tratar un hecho estético de una manera objetiva, el acercamiento más acertado será el que integre la mayor cantidad de puntos de vista. El análisis permite alejarse de las personalidades que la crítica maximiza para centrarse en las características de los textos que ésta señala.

En el caso de la Generación Decapitada, la crítica nos dice que existe un gran conocimiento de las formas métricas y de la literatura mundial; el análisis permitirá comprobar estas afirmaciones e identificar como los poetas usaron estos conocimientos para crear sus textos. Por otro lado, la crítica mira solamente los temas más evidentes de las obras como son la melancolía, el tedio y la muerte, ocultando, tal vez, temas más importantes que nos muestran de manera más clara la visión que los poetas tenían de la poesía, de la creación artística y de la vida. El análisis tiene la intención de integrar las visiones críticas encontradas, revisarlas, compararlas y complementarlas.

3.1. ARTURO BORJA, *FLAUTA DE ÓNIX*.

En los textos de Arturo Borja se reflejan constantemente las contradicciones de la belleza y la vida, “las espinas que hay en todas las rosas”¹³⁷. De estas contradicciones se desprende la melancolía de la que casi todos los críticos hablan. Para Borja el amor trae veneno; las alegrías son todas quimeras; la belleza es como la vida, pasajera; incluso la aldea, de la que tiene nostalgia, se transforma en un espacio que oprime.

Raúl Andrade interpretó, en su *Retablo de una generación decapita*, la melancolía de los poetas como el reflejo directo del drama del medio. Sin embargo, la relación del poeta con el entorno no llega a establecerse dentro de los textos. Sólo en el poema *Epístola* la voz poética llega a hablar de un “militarismo idiota e inaguantable” o del “rumor municipal y espeso de tanto guerreador”. Aún en este caso, la voz no encuentra en estas circunstancias el origen de su melancolía, sino solamente una razón para aislarse todavía más en la escritura, o para “Vivir de lo pasado”, de las quimeras, de los ensueños que llegan a través del lenguaje. La voz poética dice: “¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso y lo bello y lo grande?”. Es esa sed la que no tiene fin en los textos de Borja.

Si bien los acontecimientos del entorno son ajenos, para la voz poética, existe, en cambio, un Quito construido dentro de sus textos. La ciudad está presente en *Flauta de Ónix* y aparece a través de sus campanarios, su lluvia, una ventana que deja ver a una “morenita” de “trigo tostado al sol”¹³⁸, o en un paseo por el “Cementerio blanco”¹³⁹. El

¹³⁷ Arturo Borja, “Voy a entrar en el olvido”, *Flauta de Ónix* en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.

¹³⁸ Arturo Borja, “Visión lejana”, *ibídem.* p. 77

¹³⁹ Arturo Borja, “En el cementerio blanco”, *ibídem.* p82.

motivo de la ciudad no es protagonista en las composiciones pero es el lugar donde la voz poética existe, donde encuentra a sus amadas, donde cabalga su “Pegaso”¹⁴⁰.

La amada aparece también como motivo recurrente, pero subordinado siempre a la tristeza que guía a la voz poética. La amada no es una de las quimeras de Borja, es la belleza que funde con su tristeza para fabricar, como en *Por el camino de las Quimeras*, “un cáliz de áurea realeza”. Esta persona puede ser musa en ocasiones, pero similar a cualquier fuente de belleza: como una aurora o un crepúsculo. Esta belleza no se desprende solamente del ideal de la mujer amada sino, también, de la sutil presencia de su cuerpo. De ahí que Medardo Ángel Silva haya hablado de cierto erotismo en Borja. La idea del ser es bella y su cuerpo físico también lo es. Así, la voz poética se detiene en sus labios, en su piel. En *El blanco cementerio*, la voz habla de “la dulzura y el misterio” de la amada, pero muestra también su boca que, junto con el corazón del poeta, “sangraron de pasión”. Existe en los textos de Borja un sutil tono erótico que resalta entre los textos de sus compañeros de generación; estos que sólo contemplan a la amada mientras que, la voz poética de *Flauta de ónix* toca sus labios aunque sea en el “último beso”¹⁴¹, y llega a adornar su pecho con una rosada rosa. En el poema *Soñación*, el erotismo es uno de los temas más importantes, la voz poética mira el cuerpo desnudo de la amada y llega a poseerla. Borja llama a la belleza del cuerpo, “el alma de tu carne”.

Sin embargo, la voz poética de Borja se aleja de todo, incluso de su amada, para marchar por el “camino de las quimeras”; además, reconoce que el amor es un hecho pasajero en medio de la tristeza que siente. En *Visión Lejana*, la voz dice “¡Oh, amor eterno el que un instante dura!”. La voz poética comparte su tristeza con los personajes

¹⁴⁰ Arturo Borja, “Epístola”, *ibídem.* p. 73.

¹⁴¹ Arturo Borja, “Flauta de Ónix”, *ibídem.* p. 75

del poema, sean estos amigos, hermanos o amadas. El ejemplo más claro es *Por el camino de las quimeras*, donde la voz poética y su narratario-amada, comparten “un veneno sacrílego” mezclado con llanto; y mientras la voz se presta a partir, deja a su compañera “medio muerta” para despedirse de ella antes del momento final.

Bajo la tarde

Oh tarde dolorosa que con tu cielo de oro	A
finges las alegrías de un declinar de estío.	B
¡Tarde! Las hojas secas en su doliente coro	A
van llenando mi alma de un angustioso frío.	B
La risa de la fuente me parece ser lloro;	A
el aire perfumado tiene aliento de lirios;	B
añoranzas me llegan de unos viejos martirios	B
y a mi mente se asoman unos ojos que adoro...	A
Negros ojos que surgen como lagos de muerte	C
bajo la sombra trágica de un cabello obsidiano,	D
¿por qué esa obstinación en dejar mi alma inerte,	C
turbando mis deliquios con su mirar lejano?	D
...Sigue fluyendo pena sobre la fuente sonora...	E
Ha llegado la noche...Pobre alma mía, ¡llora!	E

En este texto empezaremos por el análisis formal. Borja nos presenta un soneto alejandrino (forma frecuentemente usada por los modernistas) de catorce versos compuestos por 14 sílabas métricas cada uno, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los versos están separados en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, con el acento siempre en la sexta sílaba métrica. Así, por ejemplo, en el primer cuarteto la sexta sílaba acentuada está en las palabras “dolorosa”, “alegrías”, “secas” y “alma”. En cuanto a la acentuación, los acentos del verso recaen, su mayoría, en la segunda, sexta, onceava y treceava sílaba. Borja realiza ciertas modificaciones consideradas arriesgadas (sobre todo en la época modernista), como hacer recaer el acento en la primera sílaba. Esto lo hace en los versos tres y nueve por ejemplo; pero no

compromete el ritmo del poema. La cadencia deja la uniformidad pero la modificación de los acentos da al texto un ritmo más sutil.

El poema nos habla de un crepúsculo, imagen recurrente en Borja, que a diferencia de las auroras, es triste para la voz poética. El crepúsculo finge ser de verano, o es de verano, pero la voz poética se halla detenida en un constante otoño, donde las hojas secas “caen en su doliente coro”. A medida que la tarde se transforma en noche, la tristeza de la voz se agudiza, su alma se va llenando “de un angustioso frío”.

En el segundo cuarteto, la voz poética se detiene en un momento de la tarde para apreciar las bellezas que ésta le ofrece. La voz siente el aire perfumado con “aliento de lirios”; vuelve al recuerdo de unos ojos del pasado, un instante de belleza que hoy es, transformado por el tiempo, uno de sus “viejos martirios”. Al llegar la noche, incluso los ojos que adora se vuelven “lagos de muerte”, y pintan, junto con el “cabello obsidiano” una noche absoluta, completamente oscura. Al final, el alma no encuentra consuelo y se entrega al llanto.

El tema de poema es el paso del tiempo, resumido en los pocos minutos que separan la tarde de la noche. El tiempo, como motivo en los textos del poeta, corre de manera muy rápida y transforma las cosas bellas en recuerdos tristes. El poeta mantiene siempre “su mirar lejano”, y crea una doble distancia, la que le proporciona su posición como espectador y la que es fruto del paso del tiempo. Este motivo se muestra en la metáfora de la “fuente”, en la que el agua no interrumpe su paso y sigue fluyendo; sus gotas representan recuerdos, que aun cuando estos son felices son una razón para reanudar el llanto. En este poema, el paso del tiempo se acelera al dentro de la sensibilidad de la voz poética y recuerdan con facilidad otro texto de Borja, sobre todo sus dos primeros versos: “*Mi juventud se torna grave y serena como un vespertino*”

trozo de paisaje en el agua”, en la que toda una época de vida es comparada con una “ebullición sonora” y donde “el primer asomo primaveral” se deshace en la vida, y se vuelve lejano.

El motivo del tiempo se repite, también, en el poema *primavera mística y lunar* pero subordinado a otros temas.

Primavera Mística y Lunar

A Víctor M. Londoño

El viejo campanario
toca para el rosario.

Las viejecitas una a una
van desfilando hacia el santuario
y se diría un milenario
coro de brujas, a la luna.

Es el último día
del mes de María.

Mayo en el huerto y en el cielo:
el cielo, las rosas como estrellas;
el huerto, estrellas como rosas...
Hay un perfume de consuelo
flotando por sobre las cosas.
Virgen María, ¿son tus huellas?

Hay santa paz y santa calma...
sale a los labios la canción...
El alma
dice, sin voz, una oración.

Canción de amor,
oración mía,
pálida flor
de poesía

Hora de luna y de misterio,
hora de santa bendición,
hora en la que deja el cautiverio
para cantar, el corazón.

Hora de luna, hora de unción,
hora de luna y de canción.

La luna

es una
llaga blanca y divina
en el corazón hondo de la noche.

¡Oh luna diamantina,
cúbreme! ¡Haz un derroche
de lívida blancura
en mi doliente noche!
¡Llégate hasta mi cruz, pon un poco de albura
en mi corazón, llaga divina de locura!

El viejo campanario
que toca al rosario
se ha callado. El santuario
se queda solitario.

Este poema, a diferencia de *Bajo la tarde*, no se somete a una forma métrica estricta. Los versos son heptasílabos y eneasílabos pero existen también versos muy cortos, como los trisílabos. Es una composición polimétrica que se diferencia de los poemas contruidos en líneas poéticas por la presencia de la rima y por el uso de licencias poéticas como la sinalefa y la sinéresis. El ritmo del poema está regido por la rima, las pausas entre versos y las pausas internas marcadas por los signos de puntuación. El ritmo que la voz poética crea siempre, va acorde con la idea que trata, una lenta romería de fieles, una oración.

Toda la escena, creada en el poema, ocurre en la noche, y el paso del tiempo está marcado por el viejo campanario. La primavera inspira a la voz poética, ante el misticismo que se respira, a cantar y escribir poesía. El corazón de la voz deja su encierro, con cierta alegría al principio, para después caer en el dolor de la noche, y la soledad que empieza con las últimas campanadas.

Un elemento que destaca en el poema es el sentimiento religioso de la voz poética, incluso durante un momento el narratario es la Virgen María, a la que la voz interroga sobre la belleza de la noche al preguntar: “¿son tus huellas?”. Es raro encontrar que la calma y la paz vengan a la voz desde esta vinculación ocasional con el ambiente

religioso. Estas sensaciones se vuelven “santas” por dos razones; la primera, por desprenderse de la atmosfera del “último día del mes de María”; y la segunda, porque llegan pocas veces a la voz poética.

El narratario del poema cambia, después de pocas estrofas, y pasa a ser la “Luna”. En la plaza ya no se ven viejecitas y la voz se queda sola con el astro. En este momento, la poesía aparece en la metáfora de “llaga divina de locura”, y la vida a través de la cruz. La voz poética lleva la poesía como una herida dulce, divina; es ésta la que le permite soportar la vida. La poesía vista como llaga capaz de producir belleza es común en los textos de Borja.

El poema *Vas lacrimae* une, de cierta manera, la mayoría de los motivos encontrados en los textos de Borja, y la voz poética aparece, por completo, bajo el signo de la melancolía y la imposibilidad que para ésta significa vivir.

Vas lacrimae

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...

Este poema es, también, una composición polimétrica que combina eneasílabos con decasílabos y octosílabos. El ritmo que marcan la rima y la elección del número de sílabas en los versos dan al poema una cadencia fluida y breve. Medardo Ángel Silva

señaló que este tipo de ritmo deja que las sensaciones se prolonguen en el lector. La melodía está acompañada, en este texto, por la pregunta que la voz realiza a Dios: “¿Por qué tengo señor esta pena siendo tan joven como soy?” Esta pregunta no encuentra respuesta y tiene como consecuencia la incertidumbre.

La voz poética se enfrenta directamente a la vida y no comprende el motivo de su dolor, este es una “negra miseria escondida”. El primer verso se repite y lleva la marca textual de los puntos suspensivos, que muestran a la pena y la melancolía como sentimientos constantes pero, de cierta manera, inexplicables. La voz sólo puede culpar a la vida pero no encuentra el origen de su tristeza de ahí que sea “tan gris y tan ruin”.

La voz muestra nuevamente un sentimiento religioso a tomar como narratario a Dios y dice, además, “ya cumplí lo que tu ley ordena, hasta lo que no tengo, lo doy”. El último verso cierra el poema pero no la duda. La idea que mantiene la voz poética en *Flauta de ónix*, que puede observarse en este poema, es el Misterio. La voz poética contempla la belleza de las cosas, da lo que tiene en sus canciones y en su poesía, pero siempre sobreviene la tristeza. La única salida que el poeta ve es entregarse a otro misterio “el camino de las quimeras”.

El poemario de Borja tiene sólo veinte poemas, sin embargo, las composiciones son distintas, tanto en la forma como en el fondo. El autor conoce y utiliza de manera exitosa formas estrictas como el soneto alejandrino, pero su manejo del ritmo es mayor por lo que se atreve a realizar cambios en la acentuación o crear poemas polimétricos. El poeta es, como decían los críticos, emoción pura pero no descuida la forma. La imagen creada del autor, como un genio adolescente que muere tempranamente, desproporciona la melancolía que se expresa en los textos, la lleva a la hipérbole. Esto no permite mirar motivos como el misticismo o el erotismo. El autor maneja su tristeza con sutileza, la funde con dos elementos muy importantes: la creación y la vida.

3.2. ERNESTO NOBOA, *ROMANZA DE LAS HORAS*.

Ernesto Noboa se muestra como un poeta metafísico. La voz poética no sitúa su dolor en la vida, ni plantea la muerte como una salida; sino que da a las dos la misma función: sepultar lo bello, terminar con los anhelos y las ensoñaciones. En el poema *Aria del olvido*, la voz nos habla de varios sentimientos que lograron inspirarla, “el fraternal cariño”, “las ternuras lejanas”, la “pasión extinguida”. Señala que “a los unos lo sepultó la muerte, / a los otros... los mató la vida”. La belleza tiende a perderse por varias razones, todas agentes del “Misterio”. En el mismo poema, la estrofa que abre y cierra la composición dice:

Mi alma está poblada como un cementerio
con las negras cruces de lo que he perdido
¡lo que no ha sepultado el Misterio
va enterrando, piadoso, el Olvido!

“El Olvido” es piadoso por no permitir que lo perdido regrese, mientras que el Misterio es el que condena a la voz poética a vivir del pasado, en una permanente nostalgia.

La Verdad es otro elemento metafísico en la poesía de Noboa; ésta guía al alma en las divagaciones tristes que preceden “al olvido de todo cuanto existe”¹⁴². Lo perdido es una isotopía en los poemas de Noboa, la tristeza aparece antes de que lo perdido forme parte de las “negras cruces” de su cementerio. La Verdad es importante porque permite a la voz poética mirar lo bello y conocerlo, pero el precio que paga es el de estar permanentemente triste o, como señalaría Noboa en otro poema, lo condena a vivir “con cerebro viejo y corazón de niño”¹⁴³. La ignorancia es “santa” para la voz poética porque evita el sufrimiento, pero no permite sentir con intensidad, y este uno de los

¹⁴² Ernesto Noboa, “Nocturno”, *Romanza de las horas*, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974, p.53.

¹⁴³ Ernesto Noboa, “Anhelos”, *ibídem*, p. 45.

objetivos más importantes de un poeta. En *Anhelo*, la voz poética dice “¡Oh... bienaventurados en verdad los que ignoran!” pero esta ignorancia crea seres simples, superficiales.

La voz poética elige la Verdad y el Misterio ya que le permiten escribir. La tristeza palidece frente a la poesía, incluso se transforma en un motor. Esta elección está plasmada en el poema *Vox Clamans*, en el que el poeta escucha dentro de sí una voz que le dice:

Poeta, sobre tus ruinas, yérgete vencedor:
Deja la flauta leve de tu canción inerte,
y alza el himno a la vida, al orgullo, al vigor.

La ambición del poeta es cantarlo todo y escribir poesía es su misión. Lo que la voz llama “el gesto destructor”¹⁴⁴ compite con el “gesto de la vida”, la idea de persistir en la misión. Para alcanzar su objetivo el poeta debe ser “fuerte cual la muerte”, guardar las penas como un secreto para encenderlas después como ideas. Noboa busca unir el sentimiento y el pensamiento en sus composiciones para poder entregarse por completo en poesía.

La voz poética busca darlo todo, como ya lo había expresado Borja, y el amor es parte importante para cumplir este objetivo. La amada en los textos de *Romanza de las horas* es un ser idealizado pero humano porque comparte los sentimientos de la voz poética, incluso sus tristezas y, en ocasiones, su necesidad de cantar las cosas. La amada de Borja aparecía humana y tangible por su cuerpo, la de Noboa porque es un ser vulnerable: una “princesa desterrada, [...] triste y olvidada”¹⁴⁵. *Retrato Antiguo* es el segundo texto del poemario y ya nos muestra al personaje-amada perdido en visiones lejanas, en “ansias gloriosas”, con el anhelo de llegar “más allá...más allá”.

¹⁴⁴ Ernesto Noboa, “Vox Clamans”, ibídem, p. 56.

¹⁴⁵ Ernesto Noboa, “De aquel amor lejano”, ibídem, p. 41.

Posteriormente, la amada pasa a formar parte de lo perdido, por la vida, el olvido o porque sus caminos se separan. La voz poética dirá, anunciando este final inevitable, “ya ni tus cantos arrullarán mi ensueño”¹⁴⁶.

El camino de la voz poética es, como hemos visto, continuar con la escritura, pero la vida se transforma en algo monótono. Esto provoca los sentimientos de tedio y de hastío, presentes en toda la obra, que son, además, los que transforman a los poemas en imágenes grises, de claro-oscuro: uno de *Los caprichos* de Goya. La voz se opone al hastío a través de sus libros, estos son su sostén “Heine, Samain, Laforgue, Poe”¹⁴⁷, y sobre todo su Verlaine. Pero conforme avanza el poemario ya no puede encarar “las lentas y angustiosas mañanas sombrías” y comienza a buscar rutas de escape. En ese momento los poemas se llenan de puertos, orientes lejanos, mares, hasta que la voz poética recurre a Dios para pedirle que perdone sus “pecados de amor”¹⁴⁸

El título del libro nos habla ya del camino que la voz poética va a recorrer. *Romanza de las horas* es una composición musical, en la que el sentimiento y sus cambios estarán marcados por el paso del tiempo, la acumulación del tedio. El poemario empieza con una voz que, como un pequeño niño, recurre a las manos de su madre para calmar su aflicción, y la mano de su otra madre, la literatura, para sobrellevar las horas cruentas¹⁴⁹. Después, la nostalgia domina la mente del poeta; recuerda los amores lejanos, los besos perdidos, y los paisajes de la infancia. Posteriormente, la voz poética descubre su misión en poemas como *Emoción de flauta en la noche*, *Trova del juglar* y *Vox clamans*, pero ya se siente viejo. Al no poder resistir la angustia, finalmente, busca “embarcarse y partir sin rumbo cierto”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Ernesto Noboa, “Brisa de Otoño, ibídem, p. 38.

¹⁴⁷ Ernesto Noboa, “Romanza de las horas”, ibídem, p. 35.

¹⁴⁸ Ernesto Noboa, “Ofrenda”, ibídem, p. 65.

¹⁴⁹ Ernesto Noboa, “Romanza de las Horas”, ibídem, p. 35

¹⁵⁰ Ernesto Noboa, “Emoción Vespéral”, Ibídem, p. 57.

Del primer ciclo tenemos el poema *Llueve*, donde la voz poética se concentra en lo perdido:

Llueve

Tarde glacial de lluvia y de monotonía.	A
Tú tras de los cristales del florido balcón,	B
con la mirada náufraga en la gris lejanía	A
vas deshojando lentamente el corazón.	B
Ruedan mustios los pétalos. Tedio, melancolía,	A
desencanto... te dicen trémulos al caer;	B
y tu incierta mirada, como una ave sombría	A
abate el vuelo sobre las ruinas del ayer.	B
Canta la lluvia armónica. Bajo la tarde mustia	C
muere tu postrer sueño como una flor de angustia,	C
y, en tanto que lo lejos preludia la oración	D
sagrada del crepúsculo la voz de una campana,	E
tú rezas la doliente letanía verlaniana:	E
como llueve en las calles, llora mi corazón.	D

Este poema es un soneto alejandrino, que cumple con las características métricas de de una composición de esta naturaleza. Incluso se marca siempre el hemistiquio de siete sílabas insertando el acento en la sexta sílaba de cada verso. A diferencia de Borja, Noboa realiza la mayoría de sus composiciones en sonetos endecasílabos y sonetos alejandrinos.

El tema del poema es, como se anuncia en el primer cuarteto, la monotonía agravada por la imagen de la lluvia que no se detiene. La voz crea un personaje en el que ve reflejadas sus sensaciones. El sujeto de la enunciación aparece tras la ventana, conociendo por primera vez los sufrimientos que para la voz ya son familiares. La voz poética, por otro lado, se sitúa en la lluvia, mirando hacia adentro como si tuviese nostalgia de esos momentos de descubrimiento. Podría decirse que la voz poética mira hacia sí misma, en un tiempo pasado donde, solamente, presentía a su ser de hoy. “El

balcón florido” representa su inocencia que comienza a deshojarse ante la “gris lejanía”.

En el siguiente cuarteto, los pétalos caen uno a uno por acción del tedio y el desencanto. El “tú” del poema se transforma en un ave sombría y sus sueños, en las “ruinas de ayer”. Al iniciar los tercetos, las flores ya han muerto pero, existe otro cambio, la lluvia se ha convertido en una canción armoniosa. El fin del día es el símbolo que anuncia la llegada de la voz poética. El ser de antes y el ser presente se unen, como la lluvia y la “letanía verlaniana”, para crear una única canción.

Noboa, sin embargo, no es siempre melancólico o nostálgico. Su principal objetivo es cantar las cosas y las sensaciones, por lo que la visión del mundo le produce alegría. El poema *Romanza de Verano*, desde su título, nos habla de estos pocos momentos felices. A diferencia del título del poemario, donde las horas eran las que determinaban el progreso de la canción, en este texto es el sol el que guía la melodía. La voz poética deja el claro-oscuro para pintar un medio día de “oro y azul”.

Romanza de verano

Medio día de verano –oro y azul—que pones
tanta nueva alegría, tanta ansiedad secreta,
como un florecimiento sobre los corazones!
Bajo la brisa inquieta
el parque rumoroso de nidos y canciones,
es como un armonioso corazón de poeta.

Sed de amor en las almas, que humece los ojos,
la divina locura de divinos excesos,
en los cálices rojos
de los labios traviosos,
como tábanos de oro, revolotean los besos!

Por las sendas brillantes
de mullidas arenas,
las parejas amantes
entretejen con hilos de los dulces instantes
el manto de las horas propicias y serenas...
Y pasan rondas frágiles, ramilletes fragantes
de románticas rubias y ardorosas morenas.

Sobre el escudo heráldico del azul se diseña
como prócer cimera

la arrogante palmera
que enamorada sueña
como el pino del Norte, como cantaba el verso
melodioso de Heine; y el lago terso
como un espejo ustorio, se estremece
con las alas de seda
de un cisne majestuoso que padece
su galante nostalgia de los muslos de Leda...

Cielo azul, lago y cisne, ágil frondaje,
decoración de noble señorío
que sugiere la magia de un paisaje
del alma inmensa de Rubén Darío.

Este poema es polimétrico y es una composición muy común en el modernismo; una combinación de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Es, en el sentido formal, un poema mucho menos arriesgado que las composiciones de Borja, que combinó incluso versos trisílabos.

El texto inicia a pleno medio día, a diferencia de muchos textos de la Generación Decapitada que hablan de crepúsculos, noches y auroras. La voz poética ve en este día soleado la oportunidad de apreciar lo que se presenta ante ella, algunas cosas son nuevas alegrías, otras permiten renovar las ansiedades. La luz del sol sobre el parque, sobre los nidos y las parejas es comparada con la mirada del poeta que se detiene en la belleza de cada cosa o de cada momento: el día es “como un armonioso corazón de poeta”.

La voz contempla cómo la alegría del ambiente se traduce en amor en el resto de seres. El amor, por un momento, da a todos “la divida locura” propia del poeta. Mientras él hace canciones, los amantes tejen “el manto de la hora propicia y serena”. Sin embargo, en la cuarta estrofa vemos que la voz poética no ha olvidado sus melancolías; y es en la referencia al *El Pino y la Palmera* de Heine, donde ya encontramos la idea de un posible escape. El poema del autor romántico alemán dice:

Sobre árida altura un pino
En el Norte se adormece,

Cubiertas sus verdes ramas
De copos de blanca nieve.

Sueña con una palmera
Que, lejos en el Oriente,
Solitaria y muda llora
Entre peñascos ardientes.

La voz poética de Noboa sueña, igual que el pino de este cantar, con un oriente lejano donde el encontrará su amor. En las últimas dos estrofas de *Romanza de Verano* vemos a la voz regresar a su nostalgia y vemos, además, dos referencias intertextuales. La primera referencia a Heinrich Heine, muestra a la voz deseando algo que aún no encuentra. La segunda, al mito de Leda y el Cisne, nos habla del deseo por lo que ha dejado: el “cisne majestuoso que padece su galante nostalgia de los muslos de Leda”. Finalmente, la voz poética une el paisaje soleado y su tristeza para crear un paisaje como los de Rubén Darío, autor que escribió en varias ocasiones sobre el mito de Leda y el Cisne y que, además, hacía referencias constantes al mundo clásico griego.

En *Romanza de las horas*, los escapes de la voz poética se inician con sus lecturas y con referencias como las que hemos apuntado, posteriormente aparecen en figuras recurrentes como los puertos y los mares. Estas ensoñaciones mantienen al poeta creando, pero no son un remedio para sus males, por lo que la voz realiza una última “Ofrenda”.

Ofrenda

¡Toma mi corazón, Jesús Crucificado,
que también ha tenido su Calvario y Tabor;
acércalo a tu pecho divino y lacerado
sobre tu mano, pálida magnolia de dolor!

Mostrando en carne viva las llagas del Pecado,
se abre a tus pies, sangrando como una roja flor,
¡concédele la gracia del perdón anhelado,
puesto que Tú perdonas los pecados de amor!

Perdón para mi culpa, perdón por el olvido

en que hace tiempo, Señor, yo te he tenido,
y vuelve a mí tus ojos de bondad, que la Fe,

Como Bella durmiente del Bosque de mi alma,
sólo espera tu acento de dulzura y de calma
que murmure piadoso su ¡Despiértate y cree!

Este poema nos muestra otro de los tonos de Noboa, el tono místico. Este es frecuente en *Romanza de las horas* pero llega al punto más alto en este texto. La voz poética parece ya no encontrar consuelo por lo que ofrece su corazón a “Jesús Crucificado”. El ser-poeta del texto se identifica con la figura religiosa porque ambos comparten un calvario y un “Tabor”. La palabra “Tabor” se refiere al Monte de la transfiguración por lo que podemos suponer que la voz poética encuentra que la poesía es su forma de transfigurarse, es decir, la forma de mostrar su verdadera naturaleza.

El narratorio-Jesús es el único capaz de entender por completo la misión de la voz y sus “pecados de amor”, que pueden ser sus poemas o sus sensaciones. La voz reconoce haber olvidado en ocasiones su Fe, por lo que también suplica el perdón, y suplica que esta despierte en su corazón para poder continuar. La voz poética de Noboa no llega a entregarse a la muerte para acabar con su dolor ya que la Existencia, y no la vida, se muestra como el verdadero origen del “Misterio”. Este hecho se refleja en todo el poemario y en el último verso de *Ofrenda*. La voz poética modifica las palabras que Jesús usó para resucitar a Lázaro, “Levántate y anda”, ya que no quiere morir, sólo quiere renovar su alma para poder continuar. Noboa espera las palabras de Jesús que digan: “Despiértate y cree”.

Algunos críticos, como Manuel Elicio Flor, señalaban que existe en los poemas de Noboa una adjetivación repetitiva¹⁵¹, lo que se puede encontrar fácilmente en el poemario del autor. Adjetivos como “mustio” se repiten dos veces en poema *Llueve*, y

¹⁵¹ Manuel Elicio Flor T. “Nota literaria”, en *Caricatura*, Quito, 15 diciembre de 1918, No. 2, p. 10.

muchas veces más en otros textos. “Glacial”, “sombrio”, “armónico” son otros adjetivos repetitivos. Incidentes como este, aún cuando fuesen descuido del autor, no restan méritos a la obra. Noboa se muestra místico e incluso metafísico pero mantiene un lenguaje sencillo que prioriza las ideas. Es un poeta muy consciente de su creación. Francisco Guarderas dice que fue “el más poeta” de su generación pero también el más desventurado; el crítico y amigo señala, además, que *Romanza de las horas* es la obra poética más “coherente, madura y acabada”¹⁵² que nos dejó el modernismo ecuatoriano. Hay que recordar también que Humberto Fierro ya había proclamado, antes de 1920, que Ernesto Noboa era el mejor poeta de su tiempo.

3.3. HUMBERTO FIERRO. LAÚD EN EL VALLE

El poemario de Humberto Fierro es, como nos muestra su título, una canción creada en la soledad de un valle. La voz poética vive alejada del mundo, dedicada a “todas las cosas soñadas y perdidas”¹⁵³. Es común encontrar a la voz perdida en sus sueños, paseando en el Toboso del Quijote, mirando princesas en las orillas del Rin, o rodeada por elfos, gnomos, gigantes y criaturas salidas de cuentos infantiles.

Laúd en el valle es un poemario, pero también una extensa biblioteca. La voz poética habita solamente dos lugares: su alejado valle y la literatura. Por esta razón, casi todos los poemas de Fierro presentan intertextualidades. *Carta*, el primer texto del libro, nos lleva ya a la lectura de Albert de Musset, Honoré de Balzac, Miguel de Cervantes y a los cuentos de *Las mil y una noches*. La voz poética busca que sus

¹⁵² Francisco Guarderas, “Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más célebres y desventurados de nuestro tiempo”, en Revista *América*, Quito, enero de 1959, No. 105, p. 94.

¹⁵³ Humberto Fierro, “Tristeza”, *Laúd en el Valle*, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974, p. 123.

versos sean como el “manantial y el viento”¹⁵⁴ que traen canciones de lugares lejanos. Los versos son el resultado “de haber amado un tanto la vida y el detalle”¹⁵⁵ y tienen como objetivo que el lector, al enfrentarse a los textos, piense que solamente ha tenido “un sueño en el valle”¹⁵⁶.

El viento, metáfora de la sutil canción de Fierro, trae voces de oriente y de tierra Santa cuando menciona el Jardín del Edén o la vírgenes “huríes” del Korán.¹⁵⁷ También podemos encontrar referencias a la mitología nórdica cuando la voz se detiene en los cuervos de Odín en el poema *Ojival*, o las repetidas veces que nombra a Thor. La voz poética aborda, además, mitos clásicos como el de Píramo y Tisbe en el poema *Hoja de Álbum*; y es común que aparezcan entre sus sueños centauros, ninfas, náyades y cíclopes.

La aparición de motivos clásicos es común en los modernistas, empezando por el propio Rubén Darío, pero Humberto Fierro busca integrarlos constantemente al paisaje andino y sus propias sensaciones. El poema *Brisa heroica* es un ejemplo representativo de la integración de los sueños de la voz poética con el paisaje andino.

Brisa heroica

Bajando por las gradas de los Andes	A
Entre rocas de Cíclopes mineros,	B
Recordaba el honor de los guerreros	B
Que llenaron la historia de hechos grandes	A
Al desnudar los ínclitos aceros	B
No tuvieron las águilas alpinas	A
Paseo más triunfal sobre las ruinas	A
Y las tumbas levíticas de Europa,	B
Que los corceles de la invicta tropa	B

¹⁵⁴ Humberto Fierro, “Carta”, *ibídem*, p. 103.

¹⁵⁵ *Ibídem*.

¹⁵⁶ *Ibídem*.

¹⁵⁷ Humberto Fierro, “Rondo Galante”, *ibídem*, p. 105.

Que luchó en las Repúblicas Latinas.	A
Sagradas son las cumbres y los valles	A
Don se enrojecieron los detalles	A
Que la fama magnífica prolonga	B
Buenos para Rolando en Roncesvalles	A
Y dignos de Pelayo en Covadonga.	B
Oigamos las guerreras armonías	A
Que dicen al pasar de aquellos días	A
Mientras huyen barridas al momento	B
La negra Tradición, las Tiranías,	A
Croando como cuervos en el viento.	B

Este texto se muestra, desde el principio, raro entre las composiciones de los modernistas ecuatorianos ya que tiene un tono épico que busca cantar las guerras de independencia en las “Repúblicas latinas”. El poema está compuesto por cuatro estrofas de 5 versos endecasílabos cada una, que empiezan con mayúsculas como las composiciones de Verlaine y los autores franceses. En el poema se fusionan varias mitologías épicas para hablar de una épica latinoamericana nueva. La voz poética busca que los héroes y las batallas de nuestro continente rivalicen o se ubiquen al mismo nivel de las batallas de la *Chanson de Roland*, de la épica francesa, o de la leyenda de Don Pelayo, primer rey de Asturias.

En la primera estrofa, vemos a la voz poética contemplando y recordando. Su mirada nos muestra unos Andes mágicos donde los cíclopes de la Odisea, o los cantos clásicos, se combinan con los enanos mineros de la mitología nórdica para poder crear el paisaje de montañas y rocas gigantes. Para la voz, la geografía determina la naturaleza de sus habitantes, las altas cordilleras albergaron héroes de la misma magnitud y han sido testigos de grandes batallas. El poema expresa, también, otra idea clásica: que las acciones de los hombres están hechas para ser cantadas y así prolongarse en el tiempo, trascender.

El tono épico de *Brisa heroica* no se vuelve a mostrar en *Laúd en el Valle*, pero la necesidad de trascender ocupa otras veces las ideas de la voz poética. Crear es la forma en que el poeta puede alcanzar su propio lugar en la historia. La visión que Fierro tiene de la misión del poeta se aproxima mucho a la de Noboa. Cuando la voz poética de Fierro despierta de los sueños o sale de sus libros, encuentra en la nostalgia, la melancolía y en la naturaleza, más razones para crear. En el poema *Los Alquimistas*, el poeta muestra la idea que tiene sobre la poesía.

Los Alquimistas

En un siglo apartado se quería	A
Trocar en oro puro los metales	B
Así como el poeta que sus males	B
Transmuta en oro de melancolía...	A
Averroes guardó la luz de un día	A
Enterrada con ánimos iguales,	B
Y hubo los alquimistas orientales	B
Y magos de más gusto y fantasía.	A
Así, amigos, si el mundo nos da pena	C
Podemos justamente sonreírnos	D
De una cábala tal que nos asombra.	E
La vida sólo es una cadena	C
De experiencias triviales hasta hundirnos	D
En el laboratorio de la Sombra...	E

Este poema es un soneto de estructura muy tradicional, incluso en la rima, pues para los dos cuartetos usa la combinación ABBA; y en los tercetos, la rima cruzada CDE: CDE. El poema sigue el estilo de Fierro de crear intertextualidades y viajar a través de ellas. Esta vez Fierro mira a los alquimistas orientales para hablarnos de la misión del poeta: ser un alquimista de las sensaciones. El poeta toma sus males y los transforma en oro, es decir en palabras y en poesía. La transmutación nos habla de un proceso; el poeta siente pero antes de escribir debe transformar las sensaciones en cosas preciosas, delicadas, y valiosas.

En la segunda estrofa, la voz nombra a un filósofo Cordobés poco conocido pero que apoya desde la filosofía el proceso de transmutación que está presente en las artes. Averroes, en su obra más conocida, el *Gran Comentario*, habla de dos tipos de intelectos: el nous pathetikós o intelecto receptivo y el nous poiethikós o intelecto agente. La voz poética debe tomar lo “patético” para crear lo “poético”. Fierro en *Laúd en el Valle* cumple el siguiente proceso: siente la nostalgia, los males, la pena; imagina, viaja por sus lecturas y sus sueños; y finalmente, escribe. Por esta razón, en el primer terceto, se siente agradecido de tener penas, puesto que son su materia prima. Por último, la voz cierra el poema hablando de una “Sombra”, el olvido. Hacer de la cadena de la vida un gran canto es lo que evitará que la sombra cubra el poeta.

Después de cantar y crear, la voz poética de Fierro se siente cansada y desilusionada. A diferencia de Noboa, este autor llega a invocar a la muerte para que le ayude a olvidar el peso de su corazón. Por alcanzar la tranquilidad, la voz renunciaría incluso a la trascendencia, a sus “glorias”. Esta actitud de la voz se muestra en los textos finales del poemario y el poema *Dilucidaciones* es el mejor ejemplo.

Dilucidaciones

Quizás la bondad única que recibí del Orbe
Es la de ver muy claro mi propia pequeñez.
El Ocaso de mi alma ni una mirada absorbe,
Ni una mejilla fresca baña de palidez.

Desvaneciósese el ansia de la sabiduría
Desde que me visitan la Noche y el Dolor
Yo no creo que un sabio pueda con su alegría
Borrar la certidumbre de un simple trovador.

Y todo lo que ahora conozco de la vida
Es que me encuentro triste de ser y de pensar...
Mi Musa es una sombra que guía mi partida
Con la fatal ceguera de una ola de la mar.

¿Qué escrutas, alma mía, en esta eterna esfera
Si fuera de ti misma no tienes que perder?
¿Por qué tornas los ojos, insólita viajera,
Si el llanto que tenías, ya no te ha de volver?

Mis viejas ambiciones durmieron incoloras,
Mis sencillos afectos y mis odios también;
Y lejos de la playa de creencias sonoras
No sé mentir consuelos, ni quiero que me den.

Queda entre los recuerdos mi juventud amada
Que no ha de acompañarme con la desilusión.
No quiero buscar glorias ni quiero buscar nada,
Porque en cualquier senda me pesa el corazón!

Me han familiarizado los días de fastidio
Con la idea rosada de tener que morir...
Yo no tengo Pegasos... Voy cansado al Excidio,
Y no cantaré nunca la dicha de vivir.

El poema es una explicación que la voz poética da a su alma sobre su cansancio y sobre la forma que tiene de ver la vida. El primer elemento que la voz señala es la lucidez; ésta le permite conocerse y poder mirar hacia sí mismo en lo que llama “El Ocaso” de su alma. La pequeñez que la voz dice tener hace que su fin no se compare con la belleza del crepúsculo de un día cualquiera, por lo que no atraerá ni una sola mirada.

La voz reniega de la sabiduría ya que ésta sólo le ha traído penas. Además, la verdad no se compara con la belleza, “la certidumbre de un simple trovador”. La voz se llena, en la siguiente estrofa, de cansancio, se siente vieja y triste “de ser y de pensar”. Entonces, recurre a una última musa sombría, que puede ser la muerte o el olvido. La voz interroga a su alma sobre la necesidad que siente de seguir buscando algo que la mantenga viva; y señala que si no bastó con los mundos que tiene en su interior, lo exterior tampoco podrá ser un consuelo. Finalmente, llega la renuncia que la voz poética mira como la destrucción de todas las ilusiones y los sueños. Ya no cantará nunca “la dicha de vivir”.

Humberto Fierro toca con su Laúd una canción muy parecida a la Romanza de Noboa. Las dos voces poéticas siguen el mismo camino, cantar todas las cosas, pero al final la monotonía y la desilusión las derrota. También coinciden en la necesidad de

filtrar la emoción en el pensamiento, realizar la transmutación de los alquimistas. Al final, Noboa escapa a través de un puerto porque la muerte no era la solución al Misterio; Fierro escapa perdiéndose en sus cuentos y donde prefiere ser simple personaje que un cantor inmortal.

3.4. MEDARDO ÁNGEL SILVA, *EL ÁRBOL DEL BIEN Y DEL MAL*.

Medardo Ángel Silva es, de la Generación Decapitada, el poeta que más tiempo dedica al canto de amor y la amada. La amada se muestra, primero, como algo inalcanzable que pasa frente a la voz poética para mostrarle la belleza de la vida. Esta amada inicia al poeta en la contemplación de las cosas, pero también inaugura las nostalgias por lo perdido y lo prohibido. Los ojos de la amada son para Silva la puerta de los sueños y de los males. En el poema *Estancias*, la voz poética encuentra en la mirada de la amada, “dos precipicios por los que ruedan almas al sueño y a la nada”. El motivo del amor puede resumir la visión que la voz poética tiene sobre la vida, puesto que este sentimiento tiene la capacidad de llenar el corazón de alegrías pero cuando no se realiza pueden surgir de él, el frío, la angustia y la melancolía.

El *Árbol*, del autor guayaquileño, es una metáfora de la vida. Los seres podemos “tejer nuestro bien y nuestro mal”¹⁵⁸ dependiendo de lo que hagamos con nuestro tiempo y con nuestras sensaciones. La voz poética de Silva se muestra siempre pesimista puesto que, para el alma inmortal, cualquier cosa que hagamos será banal y nos encontraremos con que ha sido “trocado en monedas de cobre todo el oro de nuestro corazón”.

Por otro lado, la voz poética mira la poesía de manera diferente que Noboa y Fierro. La creación artística tiene, para Silva, un origen divino, es pura inspiración. La labor

¹⁵⁸ Medardo Ángel Silva, “El tesoro”, *El Árbol del bien y del mal*, Quito, Clásicos Ariel, 19??

del poeta es, por lo tanto, la de un mediador entre la belleza y los seres sedientos de ella. *La investidura*, que es el primer texto del libro, nos habla del momento en que los Dioses tocan al adolescente con su luz. En el poema se mezclan, como en toda la obra, los Dioses griegos y el misticismo católico. El primero en aparecer es el Dios de la tradición judeocristiana y se muestra como el dueño de “la Palabra Infinita”¹⁵⁹. Esta palabra tiene el poder de crear; y mientras pronuncia los seres y las cosas, dice el nombre de la voz poética y le da vida. De pronto, la voz se encuentra en “la selva” sin saber cómo ha llegado a ese lugar o para qué se encuentra ahí; estas interrogantes constituyen el Misterio.

Entonces, el ser-poeta escucha una voz que, “como un milagro de dulzura imposible”¹⁶⁰, le dice:

Lírico adolescente, ve a cumplir tus ensueños;
que tu espíritu sea una candente pira;
musicaliza tus ensueños,
sé divino por el alto don de la Lira.

La poesía significa, desde ese momento, tener la frente “coronada de espinas como Cristo” y consagrar la existencia “al apolíneo rito”. La voz poética debe permanecer indiferente al tiempo y al dolor mientras recibe las constantemente la “flechas del Arquero”.

Sin embargo, esta voz no puede mostrarse indiferente porque también se ha consagrado a las sensaciones. De ahí que sienta tan intensamente el amor, así como muchas otras emociones que sólo encontrarán calma en la muerte. Es muy conocida la voz poética de *El alma en los labios*, incapaz de explicar “la inefable pasión” que la devora, por lo que buscaremos, en el análisis, otros temas de la voz poética. Así como

¹⁵⁹ Medardo Ángel Silva, “La investidura”, *ibídem*, p. 34.

¹⁶⁰ *Ibídem*, p. 35.

Borja y Noboa mostraron a Quito con sus lluvias y su monotonía, la voz de Silva crea también una ciudad para vivir dentro de ella sus “alegrías y sus melancolías”¹⁶¹.

Mi ciudad

Se encuentra mi ciudad circundada de cerros	A
y sobre los cerros la corva luna brilla,	B
en los patios ululan tristemente los perros	A
al vagabundo espectro de la diosa amarilla.	B
Tienen sus calles reminiscencias provincianas,	A
infantil alegría sus casas de madera,	B
dulzura familiar sus sencillas mañanas;	A
y es siempre una mentira su fugaz primavera.	B
Oh ciudad de Santiago, ciudad pequeña y mía	C
que abrigas mi alegría y mi melancolía	C
y el Universo Lírico que dentro del pecho llevo.	D
Imagen de mi alma tantas veces vencida	E
que surges más bella cada vez más erguida,	E
con un ritmo más puro y con un ideal nuevo.	D

La voz poética no siente la ciudad como un elemento que agrave sus penas sino como su hogar. Borja hablaba de un Quito “municipal y espeso” que le impedía abrir “las alas líricas”¹⁶², mientras que Silva se apropia de Guayaquil y en el primer verso ya la nombra su ciudad. La voz poética es, entre los cerros, como un “triste perro” aullando a la luna; pero deja de lado la tristeza para llenarse de recuerdos que renuevan sus ánimos. La imagen de las casas de madera y las calles con “reminiscencias provincianas” devuelven, aunque sea de manera pasajera, la alegría de la infancia que la voz decía haber perdido hace tiempo.

Guayaquil es un espacio familiar, en donde el poeta deja salir su “Universo Lírico”. La voz poética se identifica con su tierra, porque igual que Guayaquil ha sido “tantas veces vencida”, pero se levanta cada vez más grande con “un ritmo más puro y con un ideal nuevo”. Silva ama a su ciudad y, en este pequeño poema, no sólo la

¹⁶¹ Medardo Ángel Silva, “Mi ciudad”, *ibidem*, p. 150.

¹⁶² Arturo Borja, “Epístola”, *Flauta de Ónix*, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974, p. 73.

describe sino que también, la pone como signo de la innovación. Finalmente, Santiago de Guayaquil se convierte en un paisaje interior del alma del poeta.

Por otro lado, en el poema *El viajero y la Sombra* encontramos una voz poética más metafísica, cercana al tono de los textos de Ernesto Noboa; de hecho, la voz poética dedica este poema a su compañero del círculo modernista quiteño.

El viajero y la Sombra
a Ernesto Noboa y Caamaño

A los que hemos mirado —en una noche horrenda. —
a nuestra cabecera la faz de la Ignorancia,
puesto que comprendimos, se nos cayó la venda
y tenemos la ciencia de la sonrisa helada.

Y vimos —presentimos más— la cosa estupenda
y la tiniebla en que se hundirá nuestra nada
y la noche absoluta en la perdida senda
sin amores, sin albas, sin fin de la jornada.

No obstante, cautelosos, en nuestra ceguedad,
vamos hacia la fuente de Piedad y Verdad...
¡Pero el mayor suplicio es ignorar el puerto

y, en la tormenta hostil que nuestro sueño enluta,
el ser como un navío, cuyo piloto muerto
y aferrado al timón, no puede darle ruta.

La voz poética crea, en la primera línea, un narratorio-poeta, y durante todo el texto habla de un “nosotros” que está formado por las dos personas del poema. La iniciación de los poetas se da, esta vez, cuando pierden la venda de la Ignorancia. “La ciencia de la sonrisa helada” puede ser una metáfora de la poesía, ya que la voz poética considera que el ideal del poeta consiste en observar todo en su forma verdadera, transfigurado. Sin embargo, esta “ciencia” también le muestra al poeta su propia naturaleza: es un ser condenado a ir sin rumbo, con el deber de cantar las cosas, su belleza y su pérdida.

El frío es una sensación que se prolonga a través del texto, en elementos como la “sonrisa helada”, “la tiniebla”, “noche absoluta”, y “la tormenta”. Esta sensación se une a la “nada” a la que llega la voz poética y a la idea de estar completamente extraviado.

La voz reconoce que el problema no es la vida, sino la existencia. Por esta razón no existe un “fin de la jornada” e incluso los amores se empequeñecen al ignorar el camino que se debe seguir. En los tercetos, los personajes-poetas emprenden la búsqueda de la “Verdad”, es decir, buscan encontrar su verdadero propósito, pero el mar de las emociones impide que el barco, metáfora del poeta, pueda trazar una ruta.

La voz poética de *El Árbol del bien y del mal*, se muestra como una voz perdida en la violencia de sus emociones. El paso de la amada, por ejemplo, la lleva de la esperanza a la desilusión; un sueño, le muestra las quimeras y las cosas deseadas pero se desvanece al llegar el día. Ante esta violencia y la imposibilidad de encontrar “la Verdad” de la que habló en *El viajero y la Sombra*, la voz mira en la muerte la única fuente de calma.

Ni ansia, ni un anhelo, ni siquiera un deseo,
agitan este lago crepuscular de mi alma.
Mis labios están húmedos del agua del Letheo.
La muerte me anticipa su don mejor: la calma.

De todas las pasiones llevo apagado el fuego,
no soy sino una sombra de todo lo que he sido
buscando en las tinieblas, igual a un niño ciego,
el mágico sendero que conduce al olvido.¹⁶³

Antes de entrar en el olvido es necesaria la renuncia de la voz poética. Por esta razón la voz apaga el fuego de sus pasiones y se transforma en “la sombra” de todo lo que ha sido. El momento de renuncia de la voz poética de Silva se parece mucho al que Fierro señalaba para sí. Ambos momentos se dan en el crepúsculo, donde entregarse a la muerte es unirse a la noche, entrar en “el mágico sendero que conduce al olvido”.

Silva muestra varios puntos de unión con sus compañeros de generación. El poeta guayaquileño cantará al mes de María como Borja¹⁶⁴, y hará un poema épico, como el

¹⁶³ Medardo Ángel Silva, “Estancias”, *ibídem*, p.49.

¹⁶⁴ Medardo Ángel Silva, “Mayo en el huerto y en el cielo”, *ibídem*, p. 63.

que hizo Fierro, para cantar a los héroes latinoamericanos¹⁶⁵. Sus textos muestran un dominio de las formas métricas tradicionales y una musicalidad muy marcada. Su producción es, también, la más extensa de los miembros de la Generación, pero al estar dedicada en su mayoría a dos motivos principales, el amor y la muerte, no llega a la profundidad de ideas que alcanza Noboa. El poeta conoce de literatura y veremos en sus textos referencias a mitos clásicos, entre otras referencias típicamente modernistas, como la aparición de “la princesa”. Medardo Ángel Silva, no imita estos motivos, se apropia de ellos, por eso sus textos son un mosaico de tradiciones. El autor tiene en su juventud una ventaja, puesto que integra en sus poemas el romanticismo español, el simbolismo francés, el modernismo latinoamericano y el modernismo ecuatoriano de sus compañeros. De ahí que entre sus maestros nombre a Verlaine, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, pero también a Arturo Borja, Ernesto Noboa y Humberto Fierro.

¹⁶⁵ Medardo Ángel Silva, “Bolívar y el Tiempo”, *ibídem*, p. 148-149.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.

- El movimiento Modernista ecuatoriano, representado por la Generación Decapitada, fue un movimiento innovador en la literatura nacional, principalmente porque introduce la idea del poeta puro que se dedica enteramente al trabajo estético y que no participa del acontecer político y social.
- La aparición de la escuela modernista en el Ecuador no significó, para sus propios autores, la negación de la literatura anterior sino que fue una asimilación de ideas y conceptos que permitió el surgimiento de una nueva escuela literaria con características propias.
- Los autores modernistas buscaron establecer un nuevo tipo de crítica literaria que sustente sus afirmaciones en el conocimiento del entorno y de la literatura, y que se mantenga siempre abierta a nuevas formas e ideas.
- La Generación Decapitada buscó crear un grupo de lectores especializado, capaz de descifrar los textos y de entregarse a los mundos que los poemas construyen a través del lenguaje.
- La crítica que recibió a Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva, vio a estos jóvenes como imitadores de Rubén Darío y de los poetas simbolistas franceses, pero lo hizo solamente por la poca distancia estética existente, es decir que la crítica no pudo juzgar el hecho estético debido a la falta de información y conocimiento pero sobre todo porque este hecho aún no se mostraba por completo. Autores como Camilo Jijón Meneses y José Rafael Bustamante son ejemplos de los críticos que vieron en nuestro modernismo una copia de formas extranjeras pero, que después de unos años y con una mayor distancia, reconocieron al movimiento como una fuente de renovación en las letras nacionales.

- Los miembros de la Generación nunca recibieron la completa aprobación de la crítica. Algunos autores y publicaciones consideraron su obra como una producción elitista que no podía ser entendida por el lector común. Esta percepción se debe a elección de una estética particular por parte de los autores modernistas. Los poetas integraron, a la tradición literaria española del género lírico, algunas formas y conceptos de la lírica francesa; además, usaron neologismos, realizaron modificaciones en el ritmo de los textos; y buscaron crear, a través un gran conocimiento del arte y la literatura, un lenguaje particular.
- El círculo modernista estuvo formado por más de 30 escritores y críticos, nacidos entre 1890 y 1905, pero la crítica se encargó de dejar como los únicos autores modernistas a los líderes del grupo Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro y, posteriormente a Medardo Ángel Silva. La crítica aísla a los cuatro poetas por las similitud biográficas, por las características de sus obras y porque los escritores sobrevivientes no pudieron enfrentar el problema artístico de la misma manera¹⁶⁶.
- La creación de la Generación Decapitada fue positiva para la difusión de los textos de los poetas, pero limitó los análisis a elogios y revisiones biográficas; además, impidió que se miren las particularidades de cada autor y la verdadera riqueza de las obras.
- Entre 1913 y 1916, se planteó, desde la crítica, la existencia de varios modernismos. Estos modernismos se diferencian entre sí por la apropiación que

¹⁶⁶ Isaac J. Barrera, “Cuestiones de Literatura”, en *Letras*, Quito, enero 1915, Vol. 3, No. 15, p. 4.

existió, en cada país, de las características del movimiento original y la evolución que estos movimientos tuvieron de manera independiente.

- El modernismo ecuatoriano no puede ser calificado como un modernismo tardío, si consideramos que los movimientos literarios son sistemas que surgen por las necesidades literarias de los individuos y que están, además, estrechamente relacionados con la evolución del entorno. El modernismo ecuatoriano tiene como influencia el modernismo creado por Rubén Darío, pero es también la consecuencia de la situación literaria de nuestro país y su evolución. Otro elemento, que se debe considerar, es el entorno que da origen a los poetas o que reúne las condiciones necesarias para que los textos sean creados. Finalmente, los poetas utilizan su propio conocimiento y su propio horizonte de expectativas para crear nuevos significados y para dar forma a sus poemas.
- La publicación de los libros de la Generación Decapitada se realiza muchos años después de iniciada la producción modernista, la razón que podemos encontrar es que los autores trabajaban constantemente en sus textos. Barrera señaló que Borja sometía sus poemas a una revisión constante, por lo que, durante la vida del poeta, los textos no fueron publicados. En el caso de Ernesto Noboa, encontramos, en la construcción de *Romanza de las Horas*, un trabajo muy consciente ya que el libro se muestra como una unidad, y los poemas se desarrollan de acuerdo con esta unidad temática total. El caso de Humberto Fierro es muy parecido al de Noboa, pero hay que agregar que el autor incluso creó ilustraciones para que acompañasen a los textos en la edición original.

- Finalmente, muchos críticos ha intentado explicar la biografía de los miembros de la Generación Decapitada, e incluso su muerte, a través de la melancolía y algunos otros temas frecuentes en los poemas. Sin embargo, olvidan que el poema existe de manera independiente y que el propio autor toma distancia a través de la voz poética. El único elemento determinante y común entre las obras y las vidas de los cuatro autores, consistió en que ninguno de ellos quiso “ pactar con la vida, en no admitir que la realidad no es un verso y que la lucha trivial de todos los días no forma un poema”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Francisco Guarderas, “Arturo Borja, Ernesto Noboa, Humberto Fierro. Charla amigable sobre recuerdos personales de juventud, en compañía de los tres poetas más célebres y desventurados de nuestro tiempo”, en Revista *América*, Quito, enero de 1959, No. 105, p. 93.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

Archivos y bibliotecas.

Biblioteca-Archivo Ministerio de Cultura. Fondo “Isaac J. Barrera”

Biblioteca de la Universidad Católica del Ecuador.

Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión

Fuentes primarias

Revista *La ilustración Ecuatoriana*, revista de ciencias, artes y letras, Quito, 1909.

Imprenta de la Ilustración.

Revista quincenal.

Director: Celiano Monge

Revista *Letras*, Quito, 1912.

Imprenta de la Universidad Central, publicación mensual.

Director: Isaac J. Barrera.

Revista *Apolo*, Quito, 1914.

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

Imprenta “Gutenberg”

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

Jefe de redacción: Medardo Ángel Silva.

Revista *La idea*, órgano de la sociedad literaria “Cesar Borja”, Quito, 1917.

Imprenta Mejía.

Directores: Luis Aníbal Sánchez y Jorge Carrera Andrade.

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

Dirección: Enrique A. Terán, Eduardo Batallas B.

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

Publicación de la Sociedad de Amigos de Montalvo.

Dirección: Alfredo Martínez, Antonio Montalvo V.

Bibliografía específica.

- Andrade, Raúl, *El perfil de la Quimera*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- Booth, Wayne C., “Del autor al lector”, en Enric Sullá (editor), *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 256-261
- Borja, Arturo, “Flauta de ónix”, “Poemas Inéditos”, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.
- Corrales Pascual, Manuel, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1980.
- Eco, Umberto, “Autor y lector modelo”, en Enric Sullá (editor), *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 201-205
- Eagleton, Terry, “Fenomenología Hermenéutica, Teoría de la recepción”, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Fierro, Humberto, “El laúd en el Valle”, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.
- Fierro, Humberto, “Velada Platina”, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.
- Fokkema, D. W., “La recepción de la literatura (teoría y práctica de la estética de la recepción)”, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Capítulo V, Madrid, Cátedra 1997.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método, Fundamentos de la hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

- García Berrio, Antonio, “La relativización del significado en la Estética de la recepción: el acto de la lectura, en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra 1994.
- Jauss, Hans Robert, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *Gumbrecht y otros, la actual ciencia literaria*, Salamanca, Anaya, 1971
- Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Noboa Caamaño, Ernesto, “Romanza de las horas”, en *Otros modernistas*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.
- Selden, Raman et al. “Teoría de la recepción”, *La teoría literaria contemporánea*, capítulo 3, Barcelona, Ariel, 2001
- Silva, Medardo A. *El árbol del bien y el mal*, Quito, Clásicos Ariel, 1974.
- Valencia Sala, Gladys, *Círculo modernista ecuatoriana: crítica y poesía*, Ediciones Abya Yala, Quito, 2007.
- Viñas Piquer, David, “Estética de la recepción”, en *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

ANEXOS

Anexo 1.

Ficha No. 1.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica, círculo modernistas

“Frasas Primeras”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 1-3

La redacción de *Letras* habla de sus objetivos al crear esta publicación, los principales objetivos son la especialización, la autonomía, y la divulgación de la Literatura. La redacción dice que en nuestro país, sólo la política ha llegado a un punto de especialización notable (cosa que deberían lograr otros campos humanos): “Un solo campo hasta aquí ha satisfecho esas aspiraciones: la política; política que tanto mal ha causado a esa literatura que tiene por lema “el arte por el arte” y que se funda en las delicadezas y refinamientos propios de la cultura elevada de un pueblo”. En el Ecuador, la política “ha robado muchos laureles que correspondían a las letras”

El artículo invita a todos los artistas a expresarse ya que el amor por las artes y la belleza “da el mismo perfume que el amor al prójimo”

Sobre la literatura la redacción dice: “Es verdad que el arte, contra todas las apariencias, es una hembra celosa que exige a sus amadores continua adoración; más preciso es confesar también que los artistas, que los literatos, que los poetas, al utilizar el sentimiento, hacen lo que los caballeros de la edad media que salían al campo por su dios y por su dama”.

Letras habla, además, de la falta de crítica, y falta de divulgación literaria en el país y señala: “La falta de publicación literaria en la capital de la República se hacía notar cada vez más. Es claro que hubiéramos querido que no fueran nuestras firmas desconocidas las que llenaran el vacío en una ciudad célebre por sus ingenios [...]. Téngase presente que esta revista salida de un grupo de jóvenes, no lleva más pretensiones que la de ser una intermediaria entre el público y los escritores que quieran enviarnos sus colaboraciones”

La redacción declara: “*Letras* no es un órgano de escuela, tendencia ni círculo alguno. Creemos que en asuntos artísticos la simpatía del espíritu para una manifestación cualquiera se halla subordinada al temperamento”. La revista destaca el esfuerzo de Rubén Darío por divulgar la literatura de América, y se entristece porque el autor no conoce poetas de nuestro país. La revista busca divulgar textos que “demuestren talento, o dotes de laboriosidad” pero, también, busca terminar con “el olvido que tenemos por nuestros pueblos hermanos y sus creadores”.

Finalmente, *Letras* señala su posición crítica. La revista será libre e independiente, buscará alejarse de la afinidad y ser objetiva. El artículo termina con la frase: “habrá afinidades; pero no solidaridad”

Anexo 2.

Ficha No. 2.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica de libros hispanoamericanos por Ernesto Noboa

Noboa, Ernesto, “Libros hispanoamericanos”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 28 -30

Noboa realiza la crítica de 5 libros.

El primer texto es *Tierra de reliquias* de Francisco Contreras:

“La lectura de un libro de viajes es casi siempre a más de interesante, provechosa, no sólo porque agiliza nuestro pensamiento y aguza nuestra sensibilidad, sino porque es poderoso incentivo para nuestros sueños. Soñando olvidamos la vida; y debemos tener siempre presente aquella hermosa frase de Taine: << el único medio para pasar la vida, es olvidar la vida >>”

Noboa habla de todas las imágenes que pueden surgir de un libro de viaje por España, sobre todo para los ecuatorianos que “sentimos nostalgia ancestral”. El crítico espera encontrar sensaciones que lo lleven a mirar “viejos Kalifas, en las palmeras de Córdoba”, “una huerta de Sevilla”, “los limoneros que se inclinan con escándalo de aroma bajo el sol.”

“Desgraciadamente, *Tierra de reliquias*, no nos hace sentir ninguna de esas intensas sensaciones” esto se debe a que Contreras lo escribió con precipitación. El libro de viajes modelo debe ser más “reposado más rico de emotividad, más de poeta”. El libro, lo califica de superficial, puesto que se centra más en los tipos y las costumbres comunes del viajero, en describir palacios, iglesias y ruinas con “ausencia de emoción y abuso de detallismos arquitectónico”.

Ernesto Noboa dice: “sólo de vez en cuando nos muestra en el atrio de una iglesia, en una mancha de sol, la sórdida figura de un mendigo a lo Goya; sólo de paso vemos florecer la roja rosa de una sonrisa en un rostro divinamente moreno”. El crítico señala, además, que la obra “está desprovista de novedad y de importancia”.

A pesar de la crítica negativa, Noboa ha leído más obras de Contreras y reconoce la calidad de otros de sus textos como *Almas y Paranormas* y dice: “quisiéramos ver en Contreras al autor de *Romances de hoy*”

El segundo libro es *Crónicas de amor, de belleza y de sangre* por Juan de Soiza Reilly.

En este artículo, Noboa vuelve a insistir en la precipitación de publicar como error muy frecuente. Los escritores deben poner al arte en primer lugar y no ceder ante “el struggle for life o impulsados por la manía de escribir libros”. El crítico señala que textos como el de Soiza Reilly “pueden estar bien para un periódico o revista de poca monta”.

Noboa propone en este artículo una nueva forma de crítica literaria, la crítica frívola. El crítico cree que es necesario deslindar el término superficialidad del de frivolidad y dice: “Si la frivolidad constituye un género literario, es aquella que estriba, más que en la índole de los asuntos, en la manera de tratarlos y la gracia, elegancia y agilidad del estilo: modalidad que ha sido legitimada en la moderna literatura hispano americana”

El tercer texto es *Nostalgias* de E. Gómez Carrillo.

En este libro, Noboa encuentra flexibilidad (“esa dislocación de preciosismo”) y “excelencia en el estilo”. Estas características permiten una “escritura artista”. Para el crítico, el poeta deber mirar con sensibilidad el mundo y ofrecer imágenes que dan sensaciones al lector.

El cuarto libro es *Vida Criolla* de Alcídez Arguedas

En este estudio, Noboa se presenta abierto a obras de estilo realista, siempre y cuando “señalen sin restricciones y aún con crudeza en los detalles” la realidad de América, los males que impiden a nuestros pueblos avanzar. Noboa señala que la calidad de estas obras reside, además, en que aún tratando temas políticos, sociales y religiosos, no se olviden que son obras literarias, no se olviden de cuidar el estilo, que en estos casos debe ser “firme claro y preciso”.

Noboa termina su crítica diciendo: “este libro deja en el alma la amargura de la verdad, pero fecundo y saludable”

Finalmente, el crítico comenta el libro *Todo vuelo* de Rubén Darío.

En esta crítica, Noboa habla sobre una recopilación de varios textos de Darío, “el maestro Darío”; y señala particularmente las opiniones del autor sobre Valle Inclán. Noboa cita al autor nicaragüense que dice: “todo lo que en la poemática labor de Valle Inclán parece fantástico y abstruso, tiene una base de realidad. La vida está ante el poeta y el poeta la transforma, la sutaliza, la eleva, la multiplica, en una palabra la diviniza, con su potencia y música interior”

Anexo 3.

Ficha No. 3.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica por Arturo Borja.

Borja, Arturo, “Revistas”, en *Letras*, Quito, Agosto 1912, Vol. 1, No. 1, p. 31, 32.

Borja habla sobre la *Revista de América*, dirigida por Francisco García Calderón, que “reuniendo a las más eminentes personalidades científica y literarias, de Francia, España y América ha sabido formar una publicación más seria y más culta”.

Esta nueva revista permite la difusión de textos de América en Europa y amplía el círculo de lectores especializados, además de crear crítica seria.

Francisco García Calderón dice: “Aspiramos reunir una publicación libre, abierta a todas las direcciones del espíritu moderno, curiosa, flexible, de rica información, a los mejores escritores del nuevo mundo latino”. Borja persigue el mismo ideal que él director de la *Revista de América*, es decir, no olvidar lo anterior a la literatura moderna o modernista y dice: “A la violencia anárquica opongamos el estudio, la tolerancia, la serena razón. Seamos pacientes, no olvidemos, eternos Quijotes de una irrealizable perfección, que contamos con la base de siglos para levantar el nuevo mundo, la Ciudad ambicionada”

Anexo 4.

Ficha No. 4.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Barrera, Isaac J., “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 97-99.

Después de hablar de la muerte como una reina poderosa, bella y siempre presente, Barrera dice: “Arturo Borja tuvo, como en un soneto inolvidable de Samain, en su vida de fastuosos sueños, el orgullo por íntimo amigo; vivía con la conquista de su alma exquisita; y cuando en las noches, delirantes jazmines, se arrodillaba pálido y lloroso, la muerte venía a besar sus labios taciturnos.”

Borja vivió, para este autor, en su breve vida, todo lo que pudo haber vivido cualquier otro en muchos años. Su vida, “fue vivida entre desfallecimientos y alegrías rápidas, entera, como cualquier otro pudiese vivirla en muchos años”. Borja “supo someter su existencia al ritmo interior, supo decirse a todas horas el poema que se dice entre sollozos, en fiestas que son tristes”

“La mediocridad le fastidiaba y el fastidio se traducía en frases finamente punzadoras.”

“Sus delectaciones le mantenían en una exaltación poética desusada para el vulgo. Ciertos recuerdos literarios eran un complemento de su personalidad.”

Barrera señala que Borja fue siempre abierto, de hecho conoció a Borja cuando este le mostró un artículo de Verlaine, y desde ahí la literatura “formó mi conocimiento para con él”. Barrera dice conocer a Borja a través de la literatura, además de encontrar en el poeta a un amigo “fiel hasta la abnegación”

Arturo Borja siempre hablaba de libros, nuevos autores, “una estrofa que seguía saboreando después de la lectura”

Los versos de Borja son para Barrera afines a los de Juan Ramón Jiménez “el melancólico, el elegante y el refinado”.

“y así son las composiciones de Arturo: son versos de cristal, poemas inacabados para que se prolongue la sensación de tristeza; combinaciones extrañas y suaves como senderos de un jardín; rimas ricas y sin pretensión de serlo”

“tenía maneras especiales de percibir los objetos y de sacar perfumes desconocidos a las sensaciones”

Borja era exigente, curioso, comprendía bien las cosas y las apreciaba, pero su curiosidad le obligaba a moverse constantemente, leer más cosas y otras cosas. “Y con nada era más exigente que con sus propios poemas, que nunca llegaban a satisfacerle por completo”.

Borja participó activamente en la creación de *Letras*, tanto que, junto con Barrera diseñaron el primer número y “se rompieron la cabeza buscando su nombre”.

Barrera termina este artículo con la siguiente frase: “Y para que decir más. El poeta, huérfano de su pasado que vivió en lo posible, se ha callado...El huracán que vino a turbar una primavera melancólica, arrugó por un momento la superficie de un lago de luz y de armonía... Las aguas recobraron su tersura”.

Anexo 5.

Ficha No. 5.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Guarderas, Francisco, “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 108- 110.

“Ils pleure dans mon coeur--- Verlaine”

Guarderas era mucho más cercano al poeta y expresa su tristeza de la siguiente manera: “Vivió este pasajero su existencia --¡harto breve! – con tal intensidad en mí, que su ausencia equivale al desprendimiento de una parte de mi yo”.

“Desde niño lo conocí y fuimos siempre amigos inseparables [...] La pasión por el arte, del que hablaba con unción casi religiosa fue la característica de su personalidad”

“Fui yo quien les hizo conocer y fue esta amistad para Arturo como el advenimiento del hermano que se espera. Estos dos poetas nacidos, ambos bajo el divino mal, se compenetraron y entendieron tanto; había entre ellos tal afinidad de espíritus que llegaron a constituirse en una sola personalidad.”

El autor dice que Borja consideraba las preocupaciones del deber social o del asunto actual como cosas frívolas y sin importancia.

“Pero me distraigo de mi propósito, he querido hablar de lo que fue la vida de este poeta niño y me engolfo en el simple hecho de su muerte. Es que aún no reconquisté mi centro de gravedad; aún no salgo de mi aturdimiento y sólo pienso en las señales de su viaje y en el espectáculo de su partida”

“Poseído de la melodía, creyó que era posible hacer de la vida una frase musical y así fue como ajustó su vida de transeúnte al ritmo de sus versos [...] En ellos, nos legó unas pocas parcelas de su espíritu, condensación de perfume y amor, que él habría deseado despilfarrarlo generosamente entre los suyos”

Anexo 6.

Ficha No. 6.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Borja, Luis Felipe, “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 111.

“Descanse el efebo melancólico
El peregrino en pos de la Quimera:
Las espinas del viaje misterioso
Desgarran al poeta”

Anexo 7.

Ficha No. 7.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Bustamante, José Rafael, “En la muerte de Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 113, 114.

El alma de Arturo Borja “mientras absorta en la desinteresada contemplación estética de la vida y de los seres y el revolver de extrañas fantasías, hacía gala de noble y señorial desprendimiento y de elegante *non curanza* para atender los intereses de la conversación personal”

Anexo 8.

Ficha No. 8.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Moncayo, Julio, “Para un Alma sentimental, sensible, sensitiva” en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 117, 118.

“Se perdió: como todo lo que canta. – Amado Nervo”

Moncayo cree que la muerte de Arturo Borja se debe principalmente al profundo apego que el poeta tenía a la idea de transformar la vida en arte. “El culto a la belleza llegó a constituir casi todo el objetivo de su vida”

“Basándose en esta elevada concepción de culto por el Arte, Borja llegó a realizar la obra, de veras rara entre nosotros, de formar un ambiente literario independiente, personal y que ha puesto especial empeño en sacudirse los prejuicios y convencionalismos de un medio sumamente reacio a toda emoción de belleza. Hace algunos años, adolescente aún, constituyó, secundado por ese simpático y también malogrado espíritu que se llamó Aníbal Viteri, un pequeño círculo literario bajo el nombre, muy significativo de ARIEL; el cual si bien tuvo una existencia efímera [...] dejó, por lo menos, atados los lazos de una fuerte y entusiasta confraternidad literaria, cuyo fruto espontáneo y ardoroso ha sido LETRAS.”

“La fundación de una revista que sea una cristalización del pensar y del sentir contemporáneos, y que inicie una discreta y paulatina propaganda de las últimas orientaciones y modalidades artísticas, las cuales han encontrado un campo muy propicio en todos los centros intelectuales de América latina, excepto en este país, fue el ensueño que acarició con delectación el alma enérgica y turbulenta de Borja [...]”

Anexo 9.

Ficha No. 9.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Muerte de Arturo Borja

Robalino Dávila, Luis, “Arturo Borja”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 4, p. 120.

“Borja comenzó a modular entre nosotros, en rimas muy modernas La inquietud que respira la vida contemporánea”

Anexo 10.

Ficha No. 10.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista.

Jijón Meneses, Camilo, “Andrés González Blanco (fragmentos)”, en *Letras*, noviembre 1912, Vol. 1, No. 5, p. 121- 123

El autor habla de la situación similar de renovación que ha experimentado España en las últimas décadas del siglo XIX

“El espíritu moderno, caracterizado por ese vago anhelo espiritual, que en la filosofía tiende a la renovación de la metafísica, y que en la poesía nos acerca, más que nunca, al verdadero ideal artístico, ha invadido últimamente la península con auras de vida y brisas de juventud, y a su influjo salvador ha brotado una generación de ingenios admirables”

El autor dice que esta innovación se ha dado en todos los géneros literarios, e incluye de manera especial la crítica. Entre los escritores que nombra están Villaspera, Juan Ramón Jiménez, los dos Machados y destaca a Andrés Gonzales Blanco. Este último autor tiene, para Jijón Meneses, características similares a Borja, en juventud, espíritu de innovación, conocimiento y ansias de conocimiento, además de una alta comprensión de la literatura.

González Blanco, encarna para Jijón, lo que debe ser un verdadero crítico; y sus ideas son muy cercanas a las expresadas por Borja y Noboa en los artículos publicados en *Letras*.

“Si el poeta, el verdadero poeta lirico, es el portavoz de su tiempo y de expresión al modo de pensar y sentir de sus contemporáneos, el crítico es el caballero andante y el heraldo de la nueva forma de poesía o de la escuela literaria en boga. Defiende y propaga las modernas teorías; combate los enemigos que salen al encuentro; y esparce a los cuatro vientos [...] los nombres de los poetas que representan las nuevas tendencias”

La labor del crítico es importante porque ayuda a ampliar la visión que la gente tiene sobre literatura, puede sugerir nuevas lecturas que busquen enriquecer el criterio propio del lector. El crítico debe conocer su realidad, conocer la literatura y la ciencia, y debe, en palabras del autor, ser él mismo artista.

“Tendencias y escuelas literarias hay que han fracasado porque no han encontrado el crítico que les convenga; y otras han logrado salvarse, siquiera momentáneamente, por el ardiente entusiasmo de un crítico”

Anexo 11.

Ficha No. 11.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista.

Quijada, Jesús, “Disquisiciones”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 5, p. 133, 134.

El autor declara que en *Letras* todos buscan dejar el concepto de lo bello por el concepto que manejan los estudiosos de la Estética. Quijada dice: “Es verdad que no se ha logrado fijar todavía el sentido estricto que es una obsesión para los artistas, de lo bello; aunque inclinados

los autores de la revista estén inclinados por el concepto de los estudiosos de la AESHETICA, que tratan de creer en la subjetividad de la belleza”

Habla de los iniciados, que deberían ser todos, “desde el más pequeño al más grande, debemos saber cuánto la vida pueda revelarnos”

Ya se habla de la pragmática en este artículo, nombrando a varios filósofos desde Plantón a los nuevos filósofos franceses.

Finalmente, habla de la falta de una respuesta definitiva, puesto que las diferentes teorías han hecho que la modernidad se acerque más a la espiritualidad y no a lo verdadero, “dado que uno y otro no se prestan sino para trabajos sobre ciencias particulares”. Este artículo plantea un diálogo entre las subjetividades por sobre la idea de objetividad o los intentos por lograr esta objetividad.

Anexo 12.

Ficha No. 12.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista.

Barrera, Isaac J., “La revista”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 5, p.151.

Barrera habla del canje que *Letras* realizó con la *Revista de América*. Este esfuerzo es consecuente con la intención de la revista de hacer conocer las letras ecuatorianas. No se tiene datos de la magnitud de este canje pero se supone que los difusores de la revista europea y sus más cercanos lectores tuvieron acceso a *Letras*.

Anexo 13.

Ficha No. 13.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista.

Barrera, Isaac J., “Notas”, en *Letras*, Quito, noviembre 1912, Vol. 1, No. 5, p. 152.

Barrera señala que “nuestro compañero Gonzalo Zaldumbide nos anuncia desde Lima, que se halla preparando colaboración para esta revista. [...] Uno de los primeros propósitos al fundarse *Letras* fue el de ponernos en comunicación con los literatos de las naciones de América, (en otros destinos) que podrán prestarnos la ayuda que hace menester para seguir en la vía de renovación de progreso, de confianza en nuestros destinos que son los de América”

Anexo 14.

Ficha No. 14.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista.

Barrera, Isaac J., “La revista”, en *Letras*, Quito, Diciembre 1912, Vol. 1, No. 6, p. 189.

Barrera señala que el canje de revistas en Lima se ha realizado gracias a Gonzalo Zaldumbide. La revista *Ilustración Peruana* es la principal colaboradora. El director de la revista es Víctor

Andrade Belaunde. La revista peruana, además del canje, ha publicado en sus propias páginas poemas de Humberto Fierro

El *Tiempo literario* de Colombia, dirigido por Ismael Enrique Arciniegas, reproduce, por otra parte, “Primavera mística y lunar”, —de Arturo Borja y “Brisa de otoño” de Ernesto Noboa.

Señala, además, que Víctor Londoño habla sobre la literatura ecuatoriana y la importancia de la juventud literaria que crea revistas y realiza críticas de calidad. Esta juventud podrá borrar las “sombras desgraciadas”, del desconocimiento. El autor citado dice que poemas como los de Borja y Noboa “Demuestran la existencia de una disciplina mental en el Ecuador, de manera que es de esperar que los ingenios no brotaran como casos esporádicos, ni como fenómenos sin ilación, sino como resultados lógicos, ganándose en extensión lo que tal vez pierda en intensidad”. Barrera parafrasea esta última frase y concuerda con ella, ya que piensa que los fenómenos literarios no son espontáneos sino que son parte de un sistema.

Anexo 15.

Ficha No. 15.

Fecha de Elaboración: 01 /10/ 2012

Tema: Fin del Modernismo.

Jijón Meneses, Camilo, “Unos iconoclastas”, en *Letras, Quito, Marzo 1913, Vol. 1, No. 9, p. 252.*

La revista, como hemos visto, está abierta a todas las opiniones, este trabajo de Jijón Meneses lo demuestra ya que habla del fin del modernismo y de la caducidad de la fama de Rubén Darío.

Y en el pie de página del artículo dice:

“Por más arraigada que hubiese sido esta opinión mía acerca de la caducidad de la fama y de la obra de Darío, no me había atrevido a expresarla antes de ahora. Pero en esta ocasión lo hago con tanto menos temor, cuanto me siento alentado por el parecer del crítico venezolano Blanco Fombona que sin miedo de pecar de exagerado, dice lo siguiente en su estudio sobre el modernismo en el número VIII de la *Revista de América*, del mes de enero de 1913. “El rubendarismo... paso ya; del modernismo tampoco restan sino el recuerdo y aquellas virtualidades que nos pusieron en vía de encontrar el arte de América, el arte hoy naciente, el arte del futuro”

Declara los últimos años del modernismo y rescata el impulso que dio a las letras americanas pero lo ve como un movimiento caduco.

Anexo 16.

Ficha No. 16.

Fecha de Elaboración: 02 /10/ 2012

Tema: Educación y Literatura

De Cuesta, Juan, “Cuestiones Literarias”, en *Letras*, Quito, Octubre 1913, Vol. 2, No. 14, p.33-35.

El autor empieza su ensayo diciendo “La vida literaria en el Ecuador es poco menos que muerta”. Cuesta se refiere a la baja calidad de la educación ecuatoriana sobre todo en la literatura. El crítico dice que en las escuelas y colegios del país solo aprendemos a repetir unas cuantas estrofas, sin que lleguemos a apreciar nuestras obras emblemáticas. Señala que es preciso leer constantemente, porque existen muchos “mediocres” se han escudado en la idea de innovación literaria, o detrás de los círculos literarios de la época.

Habla de la falta de interés general que se produce, a decir de Cuesta, por dos factores: la ignorancia y por la aparición de estudiosos y estudios superficiales. Revista *Letras* en este sentido intenta mostrar variedad y dar cabida a todos los que deseen participar. La dirección ha respondido, muchas veces, las cartas mandadas por jóvenes lectores con el objetivo de motivar el aprendizaje a través de la lectura constante y llegar a un estilo refinado a través del conocimiento.

El crítico habla de la diferencia de espíritu que muestran Noboa, Fierro y Borja, que no dejan de leer y que elaboran sus textos desde el conocimiento y aquellos autores que simplemente se dejan llevar por el entusiasmo.

Cuesta afirma que existe talento en nuestra patria, y apoya esta afirmación en las lecturas que ha hecho de los textos que llegan a *Letras* pero dice que el talento debe nutrirse, puesto que talento y conocimiento van de la mano.

Anexo 17.

Ficha No. 17.

Fecha de Elaboración: 02 /10/ 2012

Tema: Fundación del *Telégrafo Literario*

Barrera, Isaac J., “Revistas”, en *Letras*, Quito, Octubre 1913, Vol. 2, No. 14, p.63.

Barrera habla del nacimiento de la revista *El telégrafo Literario*. Dice, después de leer los dos primeros números de la revista, que varios críticos pensaban que la mediocridad empezaba a reinar. Sin embargo, aparece esta revista de “adolescentes estudiosos [...] seguramente tienen el alma predispuesta para las emociones bellas y para los sentimientos buenos”.

“Es la brisa primaveral que nos trae un olor a fronda mojada y besada por el sol al mismo tiempo. Es la brisa del mar que nos trae en sus olas el coro de unas voces juveniles y alegres y valientes.”

Anexo 18.

Ficha No. 18.

Fecha de Elaboración: 02 /10/ 2012

Tema: Fin del modernismo

“Notas: Carta de Francisco García Calderón a Isaac J Barrera”, en *Letras*, Quito, enero 1914, Vol. 2, No. 16, p. 126.

La *Revista de América* realiza una encuesta a los principales críticos de América y a los escritores que participan en las publicaciones más conocidas de la región. La encuesta tiene varias preguntas sobre la situación de las revistas literarias. Sin embargo, la pregunta más interesante, por originarse de la principal publicación de América en Europa, es:

“¿Juzga usted que se ha cerrado en nuestro continente un ciclo literario – el llamado modernista—y que se inicia otro en la literatura americana? ¿Cuáles son los representantes de esta nueva dirección?”

Anexo 19.

Ficha No. 19.

Fecha de Elaboración: 03 /10/ 2012

Tema: Fin del Modernismo. Innovación o Imitación.

Barrera, Isaac J., “Cuestiones de Literatura”, en *Letras*, Quito, enero 1915, Vol. 3, No. 15, p. 1-7.

Barrera habla sobre la diferencia entre imitación y apropiación. En la imitación, solamente, se copian formas, y aunque parezca exitoso, y muchas veces lo ha sido en la historia y la literatura de América, otras veces solo logra mover la superficie. La idea imitada no se interioriza, o toma mucho tiempo en entenderse por parte de los intelectuales y más aún por el pueblo.

Por otro lado, la apropiación es reconocernos como parte de un proceso, no imitar sino conocer; y del conocimiento es intentar sacar algo propio. Mientras más se conozca tendremos más elementos para crear nuestra identidad presente.

“ Tendríamos muchos de nuestros nuevos poetas épicos sin ese formidable Walt Whitman?”

Hay que tomar en cuenta que en todo ámbito humano existe una evolución constantemente, por lo que los cambios no responden y no deben responder al esnobismo, sino al conocer nuevas cosas, a evolucionar reconociendo el pasado.

“Todos los problemas de la vida llevan el carácter de contemporáneos y que se quieren juzgar de inmediato, cuando aún no ha pasado la acción de ellos, cuando dura todavía el temblor producido por la violencia del choque que los puso en movimiento, no pueden de ninguna manera encontrar uniformidad de criterio, ni siquiera para sus lineamientos generales.”

“[...] modernista se dio a llamar una época en que una juventud turbulenta, y en partes muy preparada, se lanzó contra los dogmas que nos envejecían y quiso destruir el carácter axiomático que nos aniquilaba.”

“Los que no pudimos asistir al combate, los que vinimos después, no podemos enfrentar hoy el problema artístico de la misma manera que aquellos luchadores: encontramos en la manera de esa época mucho de convencionalismo, un infantil culto a lo exótico y un preciosismo de forma y expresión que circunscribe la originalidad a un torneo de frase afectado”

No se puede enfrentar igual a la literatura porque se ha tomado distancia. El modernismo pasa a formar parte de los conocimientos contemporáneo, ya no es lo contemporáneo.

“Sin embargo, también creemos que como la forma no constituye lo moderno de una aspiración, si la denominación de modernismo por su amplitud responde a una dirección del pensamiento, debe subsistir a pesar de los esfuerzos que en los últimos tiempos han hecho lo contrario, por causas enteramente personales, los que quieren confundir la paradoja con la independencia.”

“Qué se ha cerrado un ciclo literario? A quoi revent les jeunes gens, dice Henriot en un libro de curiosa información y en el que se ve el tumulto de la época disgrega en modalidades o más bien se disciplinan tomando separadamente aspectos de la vida; pero en todo ello flota el espíritu de modernidad, porque moderno es lo de hoy en contraposición a lo de ayer, y será lo de mañana para diferenciarse de lo de hoy. Ahora, si por modernismo se quiere entender la circunscripción de una tendencia, si no se ha cerrado el ciclo, debería cerrarse”

La idea de lo moderno y su imagen, que es lo que traen los modernistas, debe permanecer. La forma, la tendencia, debe pasar; no por haberse agotado sino porque hay que continuar, renovarse, dar a luz nuevas formas.

Anexo 20.

Ficha No. 20.

Fecha de Elaboración: 03 /10/ 2012

Tema: Crítica por Ernesto Noboa

Noboa, Ernesto, “Letras americanas”, en *Letras, Quito*, febrero 1915, Vol. 3, No. 16.

Noboa nos habla de la traducción de Walt Whitman realizada por Armando Vasseur. Esta traducción –dice, es literal como deberían ser las traducciones, ya que en las adaptaciones se pierde el espíritu y la modalidad de los poetas originales.

Para Noboa, Whitman es “el poeta de la muchedumbre, el cantor de la vida cotidiana, el exaltador máximo del esfuerzo individual [...] del trabajo, de la libertad y el progreso”. “Es el cantor genuino de la América Autónoma”

“Como lo hace notar Vasseur, la influencia de Whitman es universal. No hay lugar en el mundo del pensamiento moderno donde no se encuentren raíces de sus *Hojas de hierba*, desde las más floridas praderas poéticas, hasta las más altas cumbres de la filosofía.”

“Vasseur ha sabido conservar hábilmente en la traducción el acento profético, la gracia tosca y bárbara adjetivación, y el soplo desbordante, tempestuoso y caótico del espíritu del yankee”

“Digamos como el traductor: Bendita sea la tempestad de su arte, si logra airear la atmósfera literaria hispano-americana.”

Anexo 21.

Ficha No. 21.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Modernismo como movimiento tardío en el Ecuador

Romero Castillo, Abel, “Telégrafo Literario y Modernismo”. En *El Telégrafo Literario*, Colección de revistas ecuatorianas XLVIII, Banco Central del Ecuador, Quito, 1989, p. 1.

“En nuestra patria el modernismo, como todas las corrientes literarias anteriores, llegó con retraso, hacia 1912, cuando ya el “rubendarismo” estaba de retorno y Darío próximo a morir”

Sin embargo, Abel Romero señala que los precursores del modernismo ecuatoriano fueron Miguel Valverde, Nicolás Augusto González, Cesar Borja y Francisco Falquez Ampuero.

Anexo 22.

Ficha No. 22.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Crítica Modernista. Guayaquil.

“Editorial”, en *El Telégrafo literario*, Guayaquil, 9 de octubre de 1913, No. 1, p.1.

“El Telégrafo literario surge al calor de un entusiasmo juvenil. Sus redactores, jóvenes que han sentido los chispazos de la Idea, vibrante, fuerte y a 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”

[...] ¿qué escuela reconocemos por molde? Determinada, ninguna. Tenemos la suficiente altivez en nuestros corazones para no afiliarnos estrictamente a una. Todo lo que sea imposición rechazan nuestro espíritus acostumbrados a ser libres, sin más guías que sus impulsos, sin más moldes que sus impresionismos. El ideal sería llegar a formarlas. Hasta entonces tomaremos de las aceptadas, todo, y de las otras que alguien calificará como malas, pues no faltan espíritus timoratos y cortos-- tomaremos también algo.”

Anexo 23.

Ficha No. 23.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Modernismo

“Editorial”, en *El Telégrafo literario*, Guayaquil, 16 de octubre de 1913, No. 2, p. 16.

“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”

Anexo 24.

Ficha No. 24.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Arturo Borja.

“Vas Lacrimae”, en *El Telégrafo literario*, Guayaquil, 16 de octubre de 1913, No. 2, p. 17.

Nota al pie:

“Un lugar preferente de nuestro semanario, consagramos a esta bellísima composición de Arturo Borja, el poeta más sugestivo de todos nuestros poetas modernos, a quien prematuramente la muerte congelara el alma con su gélido beso sobre los labios entre abiertos, labios que debieron haberse movido beatíficamente, como salmodiando una oración, al recitar su *Vas lacrimae*, esa como copa sacra en la que hemos abrevado su milagroso jugo, lo mismo que en un cáliz doloroso de agonía”

Anexo 25.

Ficha No. 25.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Los modernismos

d’Harbarch, Carlos, “Conversando con Chávez Franco”, en *El Telégrafo literario*, Guayaquil, 23 de octubre de 1913. No. 3, p.35.

Sobre lo que piensa Chávez Franco del modernismo:

Carlos d’Harbarch: “¿Qué piensa usted del modernismo?, le he preguntado con la sinceridad propia de mis pocos años”

Chávez Franco: “Ah el modernismo!... Aplaudo todo aquello que sea evolución. Me gusta lo espontaneo. 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 las cosas, ese confuso, pero estético—que se adivina de los versos de los poetas actuales, me llenan el espíritu de una satisfacción completa”

“En el modernismo de ciertas composiciones, existe 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 alcanzo a moldear.”

“El idioma es demasiado humano para seres divinamente locos, como son los poetas[...] Uds. conoce que esa no es mi escuela; mas, no soy intransigente.”

Anexo 26.

Ficha No. 26.

Fecha de Elaboración: 04 /10/ 2012

Tema: Los jóvenes modernistas ecuatorianos

d'Harbarch, Carlos, "Con el poeta Aurelio Falconí", en *El Telégrafo literario*, Guayaquil, 30 de octubre de 1913, No. 4, p. 50.

"Aurelio Falconí es un ingenuo discípulo del autor de *Azucena Roja*. Un espíritu refinado. Un original soñador que, en las cristalinas flores de sus versos, derrama todo perfume de su perdurable melancolía. Y su tristeza."

"[...] De la juventud intelectual del Ecuador representa uno de los pocos, poquísimos, que han comprendido verdaderamente la evolución literaria llamada Modernismo. Y por eso, él es también modernista."

Anexo 27.

Ficha No. 27.

Fecha de Elaboración: 05 /10/ 2012

Tema: Escritor como ser social o escritor puro.

Monge, Celiano, "Principiamos", Revista ilustración ecuatoriana, 20 de febrero 1909, No.1, p. 1 -2.

La revista busca reunir "las condiciones modernas que la hagan aceptable bajo un punto de vista artístico y literario"

Estas condiciones tienen que ver con el interés por la difusión de la literatura ecuatoriana pero también con avances tecnológicos como la fotografía, la posibilidad de mostrar caricaturas y pinturas en la revista.

"y contamos con la colaboración de los principales representantes de las letras nacionales, cuyo contingente asegura a nuestra revista el desenvolvimiento regular y progresivo"

"y para que éste sea más amplio y eficaz alzamos la bandera del arte como símbolo de concordia, á cuya sombra benéfica sólo pueden unirse en un corazón los dispersos de la política militante, es decir, los que manejan la pluma en pro del adelantamiento y del buen nombre de la Patria"

La revista señala que está abierta a la discusión y a posturas diferentes para enriquecer la publicación.

Además, mostrará los adelantos que le suministre la prensa extranjera y "con los trabajos históricos y literarios nacionales, que, no obstante su merito indiscutible, yacen olvidados o desconocidos de la actual generación"

Anexo 28.

Ficha No. 28.

Fecha de Elaboración: 05 /10/ 2012

Tema: La literatura realista sobre la literatura idealista.

Jijón Meneses, Camilo, “Ensayos literarios”, en *Revista Ilustración Ecuatoriana*, Quito, 8 de septiembre 1910, No. 28.

El crítico habla de las razones por las que el género realista es superior a los géneros idealistas: “porque el idealismo conduce a la monotonía en tanto que el realismo imita la variedad casi infinita de la naturaleza y presenta una serie variada e inagotable de seres humanos”

“el autor idealista procede por combinación de notas, para forjar el tipo único de perfección que ha concebido en su fantasía. [...] De ese modo, ¿Quién no ve que, además de la falta de vida, propia de toda abstracción, las figuras o personajes literarios adolecerán de una insoportable monotonía y rigidez, por estar todos ellos enfilados en un mismo camino y por ser otras tantas imitaciones o copias de un solo tipo de ideal?”

Para este escritor debe llamarse poeta lírico al que de su sensibilidad toma lo que es general para todo los humanos, así los lectores podrán experimentarlo, mientras que los que recurren al egoísmo y escriben intimidades exclusivas no serán exitosos porque no despertarán nada y no tendrán “ecos” en el resto de Corazones.

Anexo 29.

Ficha No. 29.

Fecha de Elaboración: 05 /10/ 2012

Tema: Imitación o innovación.

Bustamante, José Rafael, “Literatura Nacional”, en *La ilustración Ecuatoriana*, Quito, 30 de septiembre 1910, No. 31, p. 50, 51.

El escritor habla del esfuerzo por crear literatura nacional, tarea en el que nadie ha tenido éxito. Para este autor, los escritores se han dedicado a buscar la novedad en otras latitudes para satisfacer el hambre de “nuestro espíritu novelero é impresionable en la literatura como en todo”

“De ahí el tema de imitar, a tontas y ciegas, en fondo y forma, a poetas y escritores extraños; de ahí el prurito de asimilar ideales y ensueños no asimilables para nosotros porque no se compadecen con nuestra índole, ni con nuestra educación”

El autor no cree que los cambios en la literatura puedan surgir de los ecuatorianos. Para ser poeta hay que tener grandeza en la sensibilidad y dice: “No me forjo ilusiones: naturaleza vigorosa y arrebatante [...] no plugo el cielo concedernos; tampoco hemos nacido para las grandes y tumultuosas pasiones, per gracia y delicadeza de sensibilidad”

Anexo 30.

Ficha No. 30.

Fecha de Elaboración: 05 /10/ 2012

Tema: Imitación o innovación.

Jijón Meneses, Camilo. “Los libros”, en *La ilustración ecuatoriana*, Quito, 30 de septiembre 1910, No. 31, p. 53, 54.

El autor habla, en la primera parte de su ensayo, del libro *María* de Jorge Isaacs y de las lágrimas que han brotado al leerlo. En una segunda parte, habla de los gustos y escuelas literarias:

“El capricho, la moda, las llamadas escuelas literarias influyen poderosamente en las aficiones literarias. La vida de los libros es efímera.”

“Los poetas y novelistas que leíamos en nuestra infancia, están poco menos que olvidados; y ahora son otros de tendencias completamente distintas y opuestas los que se leen de preferencia.”

“Pocos son los que, al presente hojean o devoran los poemas del lírico español Núñez de Arce; y en cambio, Rubén Darío, y sus mejores discípulos e imitadores andan en los labios de todos.”

Anexo 31.

Ficha No. 31.

Fecha de Elaboración: 08 /10/ 2012

Tema: Imitación o innovación

Barrera, Isaac J., “Crónicas literarias”, en *Apolo*, Quito, 15 de julio 1914, No. 1, p. 27.

“Diferentes son las maneras con las que los escritores notables producen impresión en los lectores. La frase cortada y nerviosa; la puntuación extraña; las prontitudes que tienen visos de genialidad; los períodos pomposos; la adjetivación estrambótica y mil otros recursos, espontáneos de sus autores, pero que se convierten en risibles cuando alguien trata de imitarlos”

“La adolescencia vive de la imitación del hombre y en la dificultad de discernir, imita en ciertas ocasiones hasta las lastimosas caídas de estos. Es lo que sucede en los jóvenes que principian a manejar la péñola y que no tienen un hombre de más edad, que les diga sinceramente la verdad y que les haga comprender cuanto esfuerzo pierden al tratar de quitarse la personalidad para imitar lo inimitable.”

Anexo 32.

Ficha No. 32.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica modernista

Endara, Julio Cesar, “De la crítica literaria”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, julio 1916, No. 1, p. 13 -17.

“ De la América latina, casi únicamente, es en nuestra patria donde los esfuerzos intelectuales y en especial los literarios, cuando tienen positivo mérito, pasan inadvertidos y más bien dan campo a que hechos vulgares y de mediocridad espantable sean recogidos con estrépito ruido de tambores y trompetas, por una plebe despreciable e incapacitada para juzgar. Y ¿cuál es la razón? La ausencia casi completa de la crítica.”

Endara dice que en Ecuador no pasan de cuatro los autores que realizan crítica sólida, que “tienen vocación de crítica”

“A más de esto, hay que considerar el punto más doloroso, el desconocimiento de nosotros mismos: no sabemos cuántos somos y cuál es nuestra capacidad, ni podemos saberlo [...] ¿Acaso hay crítica? Aparte de Crespo Toral, Calle, Zaldumbide, Jiménez y Barrera, los que suponen escribir críticas ni siquiera conocen el verdadero concepto de ésta”

Muchos críticos creen que su tarea es resumir, otros se creen jueces con la capacidad de aceptar o reprobar: “Ayer nomas el Sr. Julio E. Moreno que se distingue por su yoísmo orgulloso y sus concepciones de vieja perspectiva [...] decía: <<Pero es el caso que con frecuencia, alcanza también a quienes se imponen la función de críticos, esto es de catadores y de justificadores de labor extraña>>. Lo que quiere decir que los críticos son jueces que aprueban o niegan el valor de una prueba intelectual. Esto, en nuestros días es absurdo, porque hoy nadie se cree con derecho y deber absolutos para oficiar de severos jurados”

Ramón Pérez Ayala y Andrés Gonzales Blanco, son para el autor voces de la “corriente moderna de la crítica”. “Ramón Pérez Ayala, admirable crítico ha dicho: << La misión de la crítica no es juzgar: esto es que la crítica no es dogmática, so pena de llevar aparejada con el dogmatismo la esterilidad. La crítica ante una obra de arte, no tiene para que decirnos si le parece buena o mala, ni en que se asemeja a otras anteriores, antes bien, precisamente indicarnos en que se diferencia de las demás, patentizarnos su novedad, que es, al propio tiempo, su razón de existir>>”

La buena crítica “provoca un raudal de ideas y conocimientos personalísimos” mientras que “el viejo crítico” muestra “un odio injustificable para la juventud que se levanta y por lo tanto quiere oponerse.”

Anexo 33.

Ficha No. 33.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Ernesto Noboa

Redacción Renacimiento, “Hay tardes en las que uno...”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, julio 1916, No. 1, p. 19.

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

“En esta página queremos hacer al público la revelación de unos versos suyos que se mantenían inéditos. Oídos, primero, recitar armoniosos de su voz en un Café de la Capital ¿el Fíguro, acaso? Donde se reunían media docena de muchachos soñadores, artistas, y donde intimamos, también con el poeta; oídos, después, de la boca cantarina de una adorable Mimí Pinzón, la Musa tutelar de aquellos bohemios, una musa un tanto pálida y ojerosa, y otro tanto sentimental y artista, que a las armonías del verso supo unir las del instrumento y su garganta, hubimos de aprenderlos y grabarlos, hasta que no vacilamos, ahora, en darlos a conocer definitivamente”

“Quizá no sea de todo el gusto del poeta, esta publicación; pero nosotros amigos y ex camaradas suyos, preferimos sacrificar cualquier resentimiento pasajero a permitir que se pierda entre tantas joyas anónimas que de esa clase existen, resolviendo engastar ésta en *Renacimiento*, que sabrá guardarla lo mismo que un artístico cofre bizantino.”

Anexo 34.

Ficha No. 34.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Humberto Fierro

Silva, Medardo Ángel, “Nota introductoria a Humberto Fierro, *Fantasia desobligante*”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, julio 1916, No. 1, p. 11.

“Humberto Fierro, es un <<raro>>. Un exquisito. Para los que lo ignoren, esta composición tiene su leyenda. [...] 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, sólo 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 la pared con ritmo pendular batía sordamente. De pronto creyó oír al fatídico de Allan, de le dijera: <<Never more>>... El poeta no pudo más, y súbito en un momento de hiperestesia, levantando el reloj en brazos fue a estrellarlo contra la pared de cal movediza y frágil... La pesadilla blanca quedó rota y en su lugar dejó el reloj su huella sobre el muro en forma de <<una fosa que difundió una franca respiración terrosa...>> Tal el poeta. Tales sus versos:”

Anexo 33.

Ficha No. 33.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica por Medardo Ángel Silva

Medardo Ángel Silva, Libros Nuevos, Revista Renacimiento, Guayaquil, Julio 1916, n 1, p. 29 y 30.

El primer texto que Silva estudia es *Para la juventud*, de Rafael Altamira.

Silva opina este es un libro de gran importancia. “Entre la gran cantidad de hojarasca, el libro de Altamira resulta un monumento impecable y un oasis: lo primero, por aquella robusta plenitud de sus ideas, lo segundo [...] abre y recorre el volumen con ansiedad del romero que agota la límpida agua de una ánfora, tras una travesía por el desierto”

Silva cita partes del prólogo que le parecen valiosas: “Si como conclusión de nuevo espíritu aspiran los jóvenes a romper los moldes antiguos, no es para volver atrás, sino para seguir con mayor elevación, con más nobles y abiertos propósitos de los que seguimos hasta ahora.”

El segundo texto es *De la risa*, escrito por Juan Montalvo.

“El estilo es robusto, como en toda la producción de Montalvo; de una tersura y limpieza cautivadoras, o, con aquel modo casi único de criticar que parece fue privilegio del autor, entre frases dignas del divino Manero, se da en esas ironías implacables que cuelgan a los pobres de espíritu del árbol del ridículo con la cuerda de seda de la burla manejada por el genio.”

“Cuando ya la figura del hombre se desvanece, la personalidad del autor, del pensador, del poeta, toma mayor brillo y se perfila más claramente como si la primera no nos hubiera dejado ver las otras”.

Silva intenta evitar la figura de Montalvo puesto que opaca al escritor y sus muy ricos textos; Silva dice: “...en cada palabra que es un puñal damasquino; aunque no es raro, que el periodo vaya dulcemente desarrollándose, tras una frase de combate o una acertada explosión de sarcasmos, hasta finalizar en una verdadera canción lírica en prosa, donde luego de preguntar <<la risita purpurina que sale temblando por entre los labios de la beldad inocente?...>> Una música verbal de armonía penetrante nos seduce, música inefable, tan llena de atracciones para el alma, como aquella música visible, música de formas que se nos entra por los ojos”

El último texto es *Beethoven* de Romain Rolland

Este es un libro biográfico sobre el músico y su obra. Silva señala que es un libro rico y muy trabajado puesto que la investigación y los estudios realizados por el autor son de una amplitud impresionante. Señala que el autor busca fuentes, las compara, y no se limita a un solo lado de los hechos, consulta incluso los “genios del lado contrario” y ha puesto en evidencia que “en el pabellón del arte no hay nacionalidades”

Anexo 34.

Ficha No. 34.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Modernismos

Endara, Julio Cesar, “La nueva poesía Guayaquileña”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, agosto 1916, No. 2, p. 66-69.

Endara dice que los poetas de Guayaquil han sido desatendidos por la crítica, con algunas excepciones. Los críticos se muestran fríos, desinteresados. Tal vez porque no comprenden la poesía guayaquileña de esos tiempos o porque no entienden su complejidad, sus innovaciones y su variedad.

Endara cita a Gonzales Blanco y se muestra de acuerdo con sus palabras: “No hay modernismo porque no hay una sola escuela. Hay varias corrientes que a veces chocan y otras armonizan”

“El tiempo de los bohemios de genio, de los Max Mordau materialistas pasó y los modernos poetas, los buenos se entiende, no son sino almas exquisitas, colocadas muchos palmos por encima de la vulgaridad”

Luis Endara cita a Blanco nuevamente para hablar de las primeras críticas a lo que se “llamo impropriamente modernismo”: “¡degeneraciones! ¡Decadentes! - declaran sin duda todos esos desgraciados señores que se indignan de que hayan existido Heine y Verlaine y Samain y que desearían a todo pasto poesía fuerte –que dicen ellos; poesía para la turba y las elecciones. [...] respondo yo; --degenerados, decadentes—exacto: pero cuando probéis que vamos contra el siglo y que nuestra civilización actual es tranquila, reposada, sin repliegues, sin alteración, como un dulce lago, admitiré la expresión a título de estigma”

Endara cree que en la literatura intervienen procesos históricos, que la historia es un encadenamiento de sistemas y consecuencias.

Sobre Medardo Ángel Silva, el autor dice: “Es una víctima predilecta de los imbéciles Juan Navas. Y por eso se comprende que Silva es gran espíritu y buen poeta. También se reconoce su valor porque deja atrás bastante sombra, suficiente para ocultar a todas las nubilidades que lo odian. [...] Un cerebro sano podrá ver las diferencias entre la poesía de Silva y unos vulgares versos en agraz. [...] Y esa languidez ebria de amor, de imploración, de locura, característica de Silva, deja en los espíritus atentos conocer el rico don enviado, la angustia suprema producida por la satisfacción [...] cuando se ha comprendido que todos los besos forman uno sólo, cuando se ha gozado con exceso, cuando de tanto amor el corazón queda reducido a hilachas.”

Para el crítico, Silva crea “pedrerías magnificas”

Anexo 35.

Ficha No. 35.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica de Medardo Ángel Silva.

Silva, Medardo Ángel, “Libros nuevos”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, agosto 1916, No. 2, p. 73-76.

El primer texto que elige Silva es *Lámpara maravillosa* de Ramón del Valle Inclán

“En Valle Inclán, siempre se ha observado tres modos de ser distintos y correspondientes a tres construcciones psíquicas: el trovero, el soldado y el monje.”

Silva señala el valor de las obras de Valle Inclán en sus tres facetas. El crítico considera de gran importancia los conocimientos de este autor y a su madurez, que le permiten a su obra despojarse “de su exterior ornato y se hace siempre mas suyo”.

El segundo texto es *La inquietud del Rosal* de Alfonsina Storni

Silva dice que la poeta es una de las poetas modernas con mayor manejo del lenguaje, y señala como un tema recurrente en la obra, el culto a la naturaleza. El ritmo de los versos de Storni le parece muy rico e interesante, pero no profundiza en su estudio. El crítico espera tener tiempo para realizar un trabajo más detallado.

Finalmente, el autor guayaquileño analiza *La ofrenda de España a Rubén Darío* de Juan González Olmedilla.

Este libro es una recopilación de composiciones de autores españoles y autores americanos; y se divide en dos partes. La primera tiene varias composiciones poéticas de artistas como Antonio y Manuel Machado, Nervo, Aristoy, Buendía, entre otros. La segunda parte está formada por ensayos críticos de autores como González Olmedilla, Répide y Pérez de Ayala.

Silva se detiene en algo que para el “disgusta” a todos los lectores ecuatorianos. Dice: “Nos disgusta, más bien, nos extraña que el conocido escritor Répide, uno de los más cultos de los literatos españoles, diga en la pagina 157 [...]: <<El Perú que ha dejado un prosista como Montalvo, el autor de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*>>... Haciendo lujo de su ignorancia.”

Silva señala otros errores de este tipo, un ejemplo es el de García Calderón que criticó a la revista *Colónida* por no poner entre los poetas peruanos a José Joaquín de Olmedo.

Los culpables de estos errores son, para el autor, los críticos “sin cuento”, “defensores del Arte nacional, pero que nunca han hecho nada por saber de ella, ni difundirla”.

Anexo 36.

Ficha No. 36.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica de Medardo Ángel Silva.

Silva, Medardo Ángel, “Continente intelectual”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, septiembre 1916, No. 3, p. 106 -110.

Silva habla de los grandes escritores que surgen y ha surgido de “las pequeñas republicas de América. A la manera de Rubén Darío, el autor guayaquileño no quiere olvidarse de ninguno de estos países. Esta vez, Silva habla de Costa Rica y de su nueva producción; nombra algunos autores y analiza sus versos más notables para hablar de su ritmo, sus temas. En el caso de los narradores, las críticas son más cortas y cautas, se limitan muchas veces a señalar el estilo y la importancia que han alcanzado a través de las revistas literarias.

Anexo 37.

Ficha No. 37.

Fecha de Elaboración: 09 /10/ 2012

Tema: Crítica de Medardo Ángel Silva.

Silva, Medardo Ángel, “Libros nuevos”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, septiembre 1916, No. 3, p. 111, 112.

Crítica a libro *La Hyene Enragge*, Pierre Loti

Silva habla, esta vez, del género de la crónica y señala los meritos Pierre Loti. Este autor europeo trata temas reales pero no deja de crear imágenes para lector. La crónica no sólo muestra la realidad de Bélgica, sino que describe, “pinta”, hace que el lector sienta las emociones que el autor o aquellos que mira, estuvieron sintiendo.

Tema: Crítica a la obra de Humberto Fierro.

Silva, Medardo Ángel, “Un poeta Selecto”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, octubre 1916, No. 4, p. 142- 146.

“Para los que concebimos al Poeta, al Creador, al Artífice, según el decir dannuziano, alejado del estrecho círculo del medio ambiente, de la ruina política literaria, tal como el magnífico Julio Herrera y Reissingen en su torre, Humberto Fierro es el ideal del artista”

“Trabaja silenciosamente en la penumbra, desdeñando el coro de literatizantes, críticos y otros parásitos del jardín de Apolo, que fabrican prestigios cotidianamente, entregados a una difícil labor de endiosar amigas nulidades y lanzar piedras al techo vecino”

“Enemigo de agrupar en clasificaciones a los poetas –por no creerlos especies de Historia Natural –no señalaré escuela a Fierro; es un poeta moderno, en la más pura y literaria acepción del vocablo y eso basta. Además, no creo yo que de las grandes escuelas literarias nuevas, todas de origen francés, o la mayoría—al ser asimilados sus principios por los porta-liras de América, se hayan conservado esos principios, íntegramente con sus cualidades y defectos. Y aún con otra razón más: la complejidad, la multiformidad de la persona literaria de la que aquí tratamos nos dice por sí sola, que si es cierto ha asimilado y adoptado algo de extrañas personalidades, la suya se conserva independiente, sin ajena marca, que lo extraño no está en mayor cantidad que la suficiente para su cultura y desarrollo intelectuales.”

Silva dice que otra palabra aplicable a Fierro es “raro” pero que no la usa porque muchos imitadores, copistas de poetas franceses, han usado en sí mismos este término.

“Siempre me ha atraído la personalidad de nuestro poeta Humberto Fierro, por el esplendido aislamiento en el que vive. [...] Recuerdo que un amigo venezolano a quien mande la admirable poesía *La tarde muerta* –una admirable joya de Arte nuevo—me escribía agradeciendo el presente y diciendo, entre otras cosas: <<de Humberto Fierro? ... Es la primera vez que oía tal nombre. Ya Uds. 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 manejado. Nuestra revista se honrará reproduciéndolos y yo le agradezco de todo corazón el valioso envío, piendole al poeta, por su intermedio, perdone haberlo ignorado tanto tiempo>>”

Silva dice: “Así al leer a Humberto Fierro, se piensa en el noble porta lira Antonio Machado, en el refinado Jiménez –caso especialísimo en la actual literatura española-- y acaso en Emile Despax y en su maestro Samain o en el sutil Julien Ochse [...] Gusta de Bécquer? Ignoro, pero, a veces, un suave eco, el rumor lejano de la suspirante fontana bequeriana resuena en su obra. Pero es un Bécquer quintaesenciado, el poeta de rimas vaporosas, frágiles como encaje [...] blanda como aquellas frases ebrias que se decían en voz baja los amantes verlanianos”

El poema *Nunca ha de ser amor el que encontremos* de Fierro “es una música crepuscular, en tono menor, para oídos sutilizados de reinas convalecientes. La combinación métrica de versos endecasílabos, dos continuos y heptasílabos de final agudo, dispuesto sabiamente, con necesarias sinalefas que dan más languidez al periodo, la estructura misma del pequeño poema es de gran delicadeza [...] En estos versos Fierro brinda al lector una las más exquisitas sensaciones auditivas: es una música a la sordina”

En el texto *A los poetas* “el tono cambia; los versos, alejandrinos parnasianos, se desarrollan amplios, majestuosos; la intensidad ideológica del poema también es mayor; hay figuras, allí que hacen vibrar de entusiasmo.”

La perfección interior es para Silva unas características más importantes de la obra de Fierro: “Fierro no es de aquellos artistas que, como poseídos de furor dionisiaco, cantan su agreste canto sin acompañar su producción de un ligero análisis.”

Para el crítico, “La inspiración no posee el sentido de arrebatar la psiquis del vate, de anonadar su potencia reflexiva.”

En los textos de Fierro “la Adjetivación es admirable”. Además, “Un acierto tan grande en la elección del metro, de las palabras; una armonía mayor del asunto con su desarrollo verbal, difícilmente se encuentran. Valga como ejemplo el verso de ese otro distinguido poeta, Noboa Caamaño. *Y silenciosamente, de algún puerto...*”

“Humberto Fierro es un romántico? ¿Un simbolista? Un parnasiano?... Ya he dicho que las escuelas poco me preocupan. Y creo que tener la dicha de que piensen como yo todos los verdaderos amantes de lo bueno. Fierro debería ser ejemplo para todos los jóvenes que aspiran a ser poetas, por su sencillez, su alejamiento, y por destacar con sus obras, no por meritos superficiales.”

Los autores superficiales y los imitadores son criticados fuertemente por Silva. “Los unos por creerse profundos conocedores de los clásicos (y sólo han leído el catalogo de las obras maestras de la edición de Rivadeneira). Los otros, porque tienen el convencimiento de que ser poetas modernos es usar melena y renegar de los burgueses, de los filisteos, de los viejos”

El crítico vuelve a hablar de la actitud de Fierro: “Su retraimiento, su horror a este medio horrible en el que luchamos los pocos que aun creemos en ti. ¡Oh numen, oh musa!” es una enseñanza”

Finalmente Silva habla de las obra que el poeta quiteño tiene todavía guardadas y dice: “Anuncia Humberto Fierro un libro: *Velada Sentimental*; el nombre por sí solo, es evocador; no sé porque he pensado, al oírlo en Laforgue. Tiene otro, *La estrella Vagabunda*, “se exhala de él un lejano perfume de simbolismo”. Que aparezcan; que revelen, en todas sus múltiples formas, la gallarda personalidad de su autor; que triunfen! Humberto Fierro puede exclamar con Chenier, seguro de su éxito: *Allez, mes vers, allez; je confie en vous*”

Tema: Crítica a la obra de Arturo Borja

Silva, Medardo Ángel, “Arturo Borja. El medio—El poeta – La obra”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No. 5, p. 158- 168.

“Entre todos los poetas –desde Orozco, Velasco, Viescas y la pléyade de la edad colonial, hasta nuestros novísimos líricos—es Arturo Borja, por haber personificado una tendencia literaria, intelecto del que deben estudiarse los orígenes y el medio— particularmente lo último – con más atención para tener completa idea de su personalidad y de su obra”

“Fue en el año 1912. Una revista, una verdadera revista literaria, acababa de aparecer en Quito. *Letras* se llamaba. Allí leímos por primera vez los nombres con los que hoy estamos familiarizados y representan verdaderos valores literarios. Letras [...] venía a llenar un vacío, un angustioso vacío, en nuestra vida literaria”

Silva señala que “la renovación se imponía en *Letras*”. El antecedente de esta revista es, para el autor guayaquileño, la revista *Altos Relieves*, de Aurelio Falconí. Silva habla del primer número de *Letras* donde aparece *Primavera mística y Lunar*, un poema “que revelaba un espíritu sutil, complicado y lleno de bellezas.

“Habíamos tenido en América poetas buenos y poetas inspirados, poetas vigorosos; pero no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito... podemos trazarlas aquí, sustituyendo América por el nombre de nuestra patria. Y Borja sería aquel Poeta.”

Silva señala que teníamos poetas, críticos y pensadores como Crespo Toral, Manuel J. Calle, Nicolás Arturo González (en Europa), Chávez Franco, Gallegos del Campo, entre otros, “Pero faltaba el instrumento que recogiera todas esas voces, la publicación que reuniera todos esos valores literarios; había cabezas, pero se imponía la necesidad de un núcleo [...] Y esa fue la labor de *Letras*”

“Además, los viejos paladines, que tan admirablemente lucharon, llenos de glorias y heridas, debían ya retirarse de la arena. [...] El público, poco menos que ciego, creía, pues, a la renovación, al movimiento nuevo –Modernismo que llamaban—algo así como un monstruo apocalíptico, dragón alado y de férreas zarpas.”

Silva dice que al Simbolismo se lo llamó “corruptor” y que cuando Aurelio Falconí sacó su libro *Policromías*, un crítico hablaba de “un terrible flagelo” a la literatura. “Todos hablaban de demoliciones, de romper las obras maestras... y nadie pensaba en las rotundas afirmaciones y en las creaciones”

A continuación, Silva cita a Armado Donoso, el crítico chileno dice : “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 la retórica, sin que por eso se reniegue de la primera como disciplina; el culto por el color, del tono, del matiz; el culto de la sensación, enemiga declarada de esa elocuencia a la cual Verlaine pedía retorcerle el cuello; el culto de los grandes problemas de la vida, y por último, el culto divino y armonioso”.

Silva reconoce que la creación artística de Borja no está libre de errores, ni libre de imperfecciones, “pero sobre todo aquello está la importancia de la misma, la inmensa significación que la valorará ante el Futuro”.

Silva dedica varios párrafos a la muerte de Borja, y la forma en que su muerte debe ser cantada. Borja vino “para poner una gota de licor divino en la copa donde abrevamos el veneno del vivir cotidiano”.

Para hablar de la muerte este crítico hace referencia lo clásico, lo griego, y recuerda la pelea entre titanes y saturnidas por la eternidad. Habla también de Némesis, “personificación de la envidia de los olímpicos” y dice que la diosa se encargaba también de los mortales que pretendían lo eterno, por eso Borja fue herido, sin embargo sus versos, por “su obra, vaporosa y sutil, música sin palabras, se eternizará grabada en el firme Paros, frente al inútil ataque de lo Finito”.

Silva admira la gran curiosidad que tenía Borja. Además, piensa que el trabajo que el joven quiteño ponía en el lenguaje debería ser la costumbre de todos los autores que publican. “Sus notas minuciosas, sus señales, sus impresiones escritas al margen de los poemas queridos, nos revelan su amor idólatra a la Poesía”.

Silva vuelve a señalar la relación entre Originalidad e Influencia. El sujeto se mantiene independiente, y el contacto con otros no lo modifica, lo enriquece. Habla de “el Yo irreductible que anima su creación” y dice: “Nada más natural que dos almas, separadas por tiempo y distancia o contemporáneas, se parezcan; que se busquen, por lo mismo, que gusten de entenderse. Si son dos artistas, el de menor edad buscará las líneas con que su afín grabó tal aspecto de su vida; insensible tomará sus modos de expresión, los modificará, reduciéndolos, trayéndolos a integrar su haber. El resultante será suyo”.

Después de copiar algunos versos del poeta Borja y comparar su calidad con los de Rimbaud, Samain y Verlaine, Silva recalca que “no es mi deseo el del criticaastro que ve los puntos de afinidad entre dos obras intelectuales como defecto de originalidad. Ya he apuntado la razón al respecto [...] los escritores que se matan diciendo que todos los nuevos poetas de América son imitadores de Baudelaire, Mallarme, etc.” y dice que se podría afirmar lo mismo de nuestro románticos, y siguiendo esta línea, que señala como errónea, llegar a afirmar que los románticos ecuatorianos habrían copiado a Espronceda, Bécquer, Zorrilla, y estos a sus vez hubieran copiado a Hugo, Lamartine, Byron, etc.

Silva dice que si bien el espíritu de melancolía, la sensación de abandono y ciertos temas se repiten en la obra de Borja, la expresión de estos cambia, es siempre nueva. Esto revela en Borja “al crítico que estudia amorosamente su labor, no con los fríos ojos de un analizador cualquiera, una parcela valiosa de esa existencia”.

Otro tema recurrente son las mujeres, y Silva encuentra que existe un cierto erotismo en los textos de Borja. “El erotismo es en nuestro poeta pasión predominante” Pero en Borja el tema del amor es una “pasión vaga; un deslizamiento de lo material y aún de lo presente. Las mujeres de sus versos, hacen, por lo irreales, por lo imprecisas, pensar en visiones adorables”. Recuerdos o ideales de su imaginación que buscan volverse reales en la poesía, y aun así permanecen esfumados, son figuras arcangélicas.

Después de este análisis temático, Silva pasa al análisis estructural o formal. Dice que podría creerse que “Arturo Borja, todo alma, todo espiritualidad, no hubiera dado valor preferente a la estructura de sus poemas: y es todo lo contrario”

Borja presta mucha atención al ritmo, con una técnica original: “huyendo del endecasílabo –al que manejaba tan bien como cualquier parnasiano—introdujo reformas de la escuela moderna en su poesía, quebrando el metro hábilmente, por la acentuación en diferente sílaba, de tal suerte que el periodo adquiriera mas elasticidad, más movimiento”

“La innovación es atrevida y se presta a muchas censuras ya que si el poeta no da uniformidad de acentuación a todos los periodos, roto el acento prosódico general, un verso así, aislado, rompe la armonía de la estrofa [...] pero el poeta se arriesga porque domina el Ritmo. Los versos no dejan de ser armónicos.”

Silva realiza un análisis de acentuación en los versos del poeta para justificar sus afirmaciones sobre el ritmo y cierra el estudio hablando de Borja y la idea de consagrar la vida al arte.

Anexo 40.

Ficha No. 40.

Fecha de Elaboración: 10/10/ 2012

Tema: Educación y modernismo

Endara, Julio, “Notas acerca de la formación de los intelectuales”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, octubre 1916, No. 4, p. 66, -69.

El crítico reitera la queja que existe en todas las revistas analizadas: la falta de educación de los lectores. Endara habla de la importancia de la creación de una Facultad de Filosofía y Letras; señala que es imposible determinar la historia de la literatura ecuatoriana, y las características propias del movimiento modernista mientras exista tanto desconocimiento.

Anexo 41.

Ficha No. 41.

Fecha de Elaboración: 10/10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Arturo Borja

“Editorial”, en *Revista Renacimiento*, Guayaquil, Noviembre 1916, No 5, p. 1.

Edición en Homenaje Arturo Borja.

“Renacimiento [...] se siente orgullosa al consagrar este homenaje al poeta exquisito, al armonioso Apolonida cuyo nombre llevamos inscrito en nuestros líricos blasones, como divisa de triunfo. [...] mañana cuando se hayan hundido en el olvido las flechas que aguzadas por el odio, nos lanzan los legionarios de Envidia [...] Arturo Borja erguirá, en nuestro Olimpo poético, la frente de Apolo Juvenil coronada por las rosas de nuestra admiración”

Poemas dedicados a Arturo Borja:

José María Egas, “Arturo Borja”, p.179.- 180.

Medardo Ángel Silva. “Epístola”. p. 181.

Falconí Villagómez, “Soneto a la memoria lírica de Arturo Borja, el precursor”, p. 184.

Anexo 42.

Ficha No. 42.

Fecha de Elaboración: 11/10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Medardo Ángel Silva.

Carrera Andrade, Jorge, “Medardo Ángel Silva”. en *La Idea*, abril 1918, No. 6, p. 9.

“Es un delicado poeta. Forma en la falange armoniosa de los Noboa Caamaño, Wenceslao Pareja, Humberto Fierro, Falconí Villagómez...En este ambiente de matadora indiferencia, ha seguido sembrando las rosas fragantes de sus versos... y poco a poco se ha impuesto en los corazones juveniles”

“Ha dado poemas raros y poemas sentimentales, hechos para labios temblorosos o para ser estampados en la azul pagina de un Álbum [...] y es una de las voces múltiples de nuestra renovación.”

“Y, a propósito, resuenan ya sus primeros acordes de algunas lirás nuevas. En los corazones se entronizan el nuevo sentir y la nueva manera de ver...Zarpan nuevas galeras hacia Thulé... Medardo Ángel Silva ha dado ya una obra opulenta. Fruto de sus vendimias *El Árbol del bien y del mal.*”

Anexo 43.

Ficha No. 43.

Fecha de Elaboración: 11/10/ 2012

Tema: Crítica modernista

Sánchez, Luis Aníbal, “Tendencias de la poesía moderna”, en *La idea*, marzo 1918, No. 5, p. 131.

“Profesar una tendencia, pertenecer a una escuela determinada; pero sin dejar de reconocer las excelencias de la otra: he ahí la labor digna de encomio que debía hacerse”

Anexo 44.

Ficha No. 44.

Fecha de Elaboración: 11/10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Medardo Ángel Silva.

Luis Aníbal Sánchez, “El Árbol del Bien y del mal, Elogio”, en *La idea*, julio 1918, No. 9, p. 121.

“Quiero hacer un elogio de primer libro; de su primer libro que está lleno de un perfume delicado de sentimiento y arte”

“Silva siente, siente intensamente, demasiado intensamente y vive toda la vida en un momento de intelectualidad suprema, de suprema posesión del placer voluptuoso e infinito de coger el trozo increado y amorfo de carne, de materia palpitante, y hacerlo vida, hacerlo forma, hacerlo pensamiento...”

“Por eso es que en sus veinte años, este poeta voluptuoso y pleno de deseos, este poeta de sensualidades y de misticismos, atormentado de la fiebre moderna, ha vivido intensamente la

vida larga; y por eso la vida le cansa, le fastidia... y siente el hastío, siente nostalgia y llama a la perfumada con súplica febril.”

“Los versos exquisitos, sutiles, naturales del poeta, me han hecho reflexionar. He pensado en las tristezas de la casa desierta, de los días sin sol, y en las lagrimas que se solidifican, tan frías y tan viejas son.”

Anexo 45.

Ficha No. 45.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Ernesto Noboa.

Flor T., Manuel Elicio, “Nota literaria”, en Caricatura, Quito, 15 de diciembre 1918, No. 2, p.09-10.

Noboa ha publicado tres composiciones en la revista *Cervantes* de que se edita en Madrid, éstas son *Bíblica*, *Lluvia*, y *En la tarde de sol*. Manuel Flor comenta estos poemas en su crítica.

“Si por poeta ha de entenderse un autor dotado de fantasía creadora, de gran sensibilidad y de sentido de ritmo y armonía, todo ello muy equilibrado por la ordenación del buen entendimiento, que manifiesta en sus producciones la hermosura, aquella que deleita al ánimo de quien la contempla, no se puede revocar sin duda que el Sr. Noboa es un poeta, no una promesa como dicen de limosna los que por costumbre reservan su alabanza para el futuro, un poeta en el sentido vulgar y científico del vocablo”.

Aunque Noboa ha publicado poco, el crítico lo reconoce como “favorito de las musas”

“*Bíblica* es hija del melancólico, al par que dulce numen de Noboa, como otras dos composiciones pero *Bíblica* se distingue por la propiedad de los términos sugestivos y evocadores del místico ambiente de Palestina y algunas de las divinas escenas del Evangelio. A Judea nos lleva arrullados por una cadencia métrica, con acentuación plena de notas de triste añoranza”

Las imágenes inclinan al poeta “y al lector, al judaico y espiritual deseo de refrescarse en el Jordán tranquilo de una alma. El crítico aprecia la unión de las imágenes con la aparición de Magdalena (rubia y de armoniosa voz) para representar a la mujer que “inspira a nuestro sensible cantor”

“¡y cuantas veces encaminan a Dios las tiernas miradas de unos ojos tristes!”. Este crítico gusta particularmente de la referencia constante al catolicismo en la poesía de Noboa.

En el poema *Lluvia*, el crítico encuentra en Noboa algo de la escuela romántica “que bien un pintor pudiera trasladarlo al lienzo”. El crítico reconoce una ciudad en el autor, habla de la constante lluvia y de los campanarios. Además de la presencia de una dama triste.

Posteriormente, “La profunda sensibilidad del poeta, reemplaza en estas estrofas al claro-oscuro, y a esa infinita gama de tonalidades de color que abundan en los cuadros de los grandes maestros [...] da la impresión de belleza que se propuso el artista”

“Las tonalidades y el claro oscuro de este apacible, al par que sombrío cuadro de poesía melancólica, son el riguroso invierno que ensombrece las calles y la vida; el invierno, con su agua que cae en son acompasado, como las gotas del llanto al golpe de los dolores; como el

ritmo de peregrinos rezos que ya no repiten por desgracia el nombre de Jesús de Nazaret, sino la letanía verlaniana”

El autor prefiere al Noboa de cuadros religiosos que al autor verlaniano pero esto no influye en la calidad del poeta

Finalmente el crítico dice: “ante la impresión de conjunto que dejan estos versos; ante la idea fija de ese pobre niño envejecido que pasa sollozando ante la imagen fugitiva de su amada, quien va a acordarse de la crítica acumulación de adjetivos redundantes y andar a la casa de la impropiedad de vocablos. Poesía es aquella que habla al corazón, porque contiene el renuevo triste de un amor infeliz, que entre cenizas alimenta las brazas, granos de amoroso fuego que avivan las llamas de su incendio [...] Escenas de antes, de hoy y siempre es ésta de besar a la distancia, con avidez secreta los antes bienhadados presentes, y hoy miserables despojos de recuerdo”

Anexo 46.

Ficha No. 46.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Entrevista a Humberto Fierro

Dilettante, “Nuestros Artistas, Humberto Fierro”, en *Caricatura*, Quito, 13 de abril 1919, No. 18, p.7 -8.

Este texto es una entrevista a Humberto Fierro. En la que el poeta habla de varios temas con su interlocutor. Ha releído al Quijote y ha salido “en busca de aire y de la noche sedante, mientras Sancho se quedo llorando...”

El entrevistador inicia con las siguientes palabras: “¿Conocéis a este poeta que vive en el silencio, y lejos de la vida? Es el alma más delicada y extraña que han descubierto mis ojos en su interminable anhelo de hallar una emoción honda para el corazón”

Entrevistador: “¿Cómo define Fierro su ideal artístico?”

Fierro: “¡La sinceridad! Yo tengo como principio la sinceridad, como el único elemento necesario para crear obras fuertes y originales. Y después el verso de Verlaine: La música ante todo”

Entrevistador: ¿Cuáles son sus influencias y poetas admirados?”

Fierro: “Heine [...] es el poeta de más sentimiento y carece de artificio. D’Annunzio, el de raza latina. Me gusta mucho Valencia por su poema *Los camellos* pero me parece en el resto muy artificioso”

Entrevistador: “Pero si el arte es artificio”

Fierro: “Sí, pero el mejor arte está en saber ocultar el arte. Porque a mí sólo me encanta lo que emociona y destila sentimiento”

Entrevistador: “Entonces, ¿el parnasianismo no le agrada?”

Fierro: “Me agrada [...] porque tengo el culto a las bellas formas; pero tan solo como un intermezzo. Me da la sensación de penetrar a un santuario poblado de estatuas inertes. El supremo arte es el que logra llevarnos en el vértigo de la emoción, sin que tengamos ya ojos

para analizar el verso, ni detenernos en la rima. [...]Se goza de la música pero sólo si llega a nosotros, a nuestro sentimiento”

Entrevistador: ¿Ama usted la tristeza?

Fierro: “La tristeza es indispensable en el arte. Y yo voy tan lejos que creo que sin ésta no puede haber belleza. Pienso como Poe que la melancolía es el mejor ropaje que sienta al verso.”

Entrevistador: “¿Qué concepto tiene usted de Arturo Borja?”

Fierro: “Era un muchacho genial. Yo sabía de su existencia, pero me lo figuraba un chiquillo pueril. [...]Una la tarde yo me hallaba en la Plaza de la Independencia y se me acercó recitando mi poema. Luego se presentó, era Arturo Borja. Charlamos largamente [...] y desde ese instante fue mi mejor amigo, el único que interrumpía los silencios profundos de mi vida”

Entrevistador: “¿Cuál es el mejor poeta del Ecuador?”

Fierro señala que Crespo Toral tiene los meritos, igual que Miguel Moreno, ellos son poetas pero son académicos, “no alcanzan a emocionar”. “El mejor poeta me parece Ernesto Noboa; el mejor prosista, Gonzalo Zaldumbide”.

Anexo 47.

Ficha No. 47.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Homenaje a Arturo Borja.

Quijano, Alonso, “Crónicas de la época, de un motivo de Arturo Borja”, en *Caricatura*, Quito, 11 de mayo 1919.

Este autor realiza una crónica de Semana Santa valiéndose del poema *Primavera Mística y lunar* de Arturo Borja, incluso intercala las estrofas del poeta en su texto. Para este autor, el poema describe con emoción una realidad y unas tradiciones que no se han modificado en las ciudades ecuatorianas

Anexo 48.

Ficha No. 48.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Homenaje a Arturo Borja

La redacción, “Una hermosa idea...y otra cosa”, en *Caricatura*, Quito, 2 noviembre 1919, No. 40, p. 224.

El comercio dedica un artículo a Arturo Borja, y “sus joyas literarias”; y propone hacer un concurso para que los poetas jóvenes completen el poema *C. Chaminade*. La revista *Caricatura* se suma a esta idea ya que sería un homenaje al poeta Quiteño.

Caricatura señala que un artículo de la revista “Pueblo” empeña esta celebración de la poesía nacional. *Pueblo* es una revista de los clubs electorales y se burla de la idea del concurso.

Pueblo completa el soneto a manera de burla: “no sin antes haber pretendido ridiculizar con frases chirriantes y ligeras”

La redacción de *Caricatura* dice: “En verdad que no debimos habernos ocupado de esta gansada, pero se trata con irrespeto a una de las glorias nacionales, el poeta Arturo Borja, de quien quieren mofarse unos sandios con verdadera irreverencia de esclavos para con el señor, que piadosamente derramo el oro de su corazón entre una turba de groseros mendigos que no conocían sino el cobre de los doblones”

Anexo 49.

Ficha No. 49.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Homenaje a Arturo Borja.

La redacción, “Concurso”, en *Caricatura*, Quito, 9 de Noviembre de 1919, No. 41, p. 226

La redacción de *Caricatura* presenta las bases de concurso para completar el soneto de Borja.

El jurado estará constituido por Alfredo Gómez Jaime, Ernesto Noboa, Isaac J. Barrera.

“Arturo Borja siempre tendrá la gracia del misterio y la obsesión de lo que lo que no fue reconocido.”

Anexo 50.

Ficha No. 50.

Fecha de Elaboración: 12/10/ 2012

Tema: Crítica a las publicaciones de la Revista “Pueblo”

La redacción, “Pickles”, en *Caricatura*, Quito, 9 de noviembre 1919, No. 41, p. 238.

“Otra vez han vuelto los del *Pueblo* al trigo”.

“Esta revista vuelve a hablar de Arturo Borja [...] dice humildemente varias cosas: que no les han mandado a Europa, que no se han registrado en la Bohemia y, sobre todo, que nunca han entendido ni saben que será Cecile Chaminade. [...] Y se atreven a afirmar con verdadero aplomo de alpargatas, que el soneto de Arturo Borja, que lleva este título, no pertenece al Arte y que quedó trunco, porque el autor no pudo hilar el remate”

Caricatura señala que la opinión pierde validez si tiene como argumento la ignorancia.

“Porque llegar al fondo de un pensamiento sutil, para llegar al alma de una poesía, es preciso, primero, saber de qué se trata, poseer la necesaria ilustración, y, luego leer con ingenuidad y buena fe, procurando entender y sentir. Al templo del Arte, hay que llegar calzados de coturno. Allí no se recibe a los que calzan alpargatas”

Anexo 51.

Ficha No. 51.

Fecha de Elaboración: 14/10/ 2012

Tema: Homenaje a Arturo Borja.

La redacción, “Arturo Borja”, en *Caricatura*, Quito, 16 de noviembre de 1919, No. 42, p.255-256

“El primer paladín victorioso de la santa cruzada por el arte nuevo. Arturo Borja, fue el que – como dijo la Rachilde de Verlaine—<<abrió las ventanas>>, para que nuevos aires tónicos, hagan revivir a la lírica nacional, de la anquilosis y de la penuria en que se encontraba, saturado el ambiente literario de miasmas anticuados.”

“ Borja señaló, con un gran punto luminoso, el triunfal y fecundo renacimiento de la poesía ecuatoriana, siendo el pontífice de la capilla donde hoy offician en Quito, Noboa Caamaño, Fierro, Bustamante y en Guayaquil, Egas, Silva, Falconí Villagómez, y luego toda la cohorte de generaciones posteriores”

Anexo 52.

Ficha No. 52.

Fecha de Elaboración: 14/10/ 2012

Tema: Homenaje a Arturo Borja.

La redacción, “El libro de Arturo Borja”, en *Caricatura*, Quito, 1 de febrero de 1920, No.53, p. 190.

En este artículo se habla de un homenaje público que se planea hacer a Arturo Borja. Muchos escritores y amigos del poeta han querido poner una placa en la casa en que nació, y esta propuesta ha sido negada. “Se confunde a la persona con el poeta” –dice *Caricatura*. Borja fue para esta publicación un “Mago renovador y Caballero del arte nuevo”.

El artículo señala que la falta de acuerdo nubla los actos de reconocimiento, por lo que los homenajes espontáneos serán más apreciados. *Caricatura* se prepara a sacar el libro de Arturo Borja con ilustraciones y con prólogo de Isaac J Barrera.

Anexo 53.

Ficha No. 53.

Fecha de Elaboración: 14/10/ 2012

Tema: Crítica a la obra de Medardo Ángel Silva.

Sánchez, Luis Aníbal, “Flauta de Ónix”, en *Caricatura*, Quito, 24 de octubre 1920, No. 73, p.598, 599.

“Casi ya es indiscutible entre nosotros la significación artística de Borja; tanto y tanto se ha escrito alrededor de su obra: tan clara y plena es la influencia que ella tuvo y tiene en el remozamiento radical operado en nuestra lírica posteriormente al 1910; tan queridos, tan íntimos, tan suaves nos parecen los versos de aquel muchacho poeta que, al igual de esteotro, posterior a él, Medardo Ángel Silva, no pudo amoldar su espíritu delicado y exótico a las exigencias del devenir cotidiano.”

La obra de Borja resalta pese a “las insulseces dichas” por “ciertos eunucos de la gramática rigorista y absurda y de una Retorica de oropeles y trapos viejos”

Para Sánchez, Borja ha trascendido en los labios de la gente, “Y este es el mayor triunfo al que puede aspirar el Poeta: penetrar en el espíritu [...] para depositar el ritmo oculto y sugestivo de sus versos; hallar para ellos un eco simpático y una palabra florida”

“*Flauta de Ónix* es el libro único del Iniciador de nuestro actual momento lírico”

“Ante todo caracterizase Borja por aquella pureza, por su refinamiento de artista, que hacen de cada uno de sus poemas manantiales clarísimos [...] donde podemos aplacar nuestra sed. Tiene una suavidad, una tenuísima música interna a través de sus versos. Y esto, como expresión acertada de su melancolía, de su dolor, de su enorme angustia”

“Nunca antes de él había vibrado en nuestro parnaso una voz así sutil, elegante, atormentada, por la enorme angustia de la vida. Nunca se había llegado a tanto hasta nuestros corazones y se nos había dicho la palabra depurada y tenue”

“Teníamos una desesperante vacuidad retórica nacida del pseudo-clasicismo que habíamos heredado de España y de la decadencia; o teníamos un romanticismo falso, trasnochado y lloriqueante. Y Borja, influenciado por modernos poetas franceses, comprensivo y empapado en nuevos y más humanos credos de Estética, nos dio, de pronto, sus versos radicalmente distintos de los que le precedieron en el país.”

“De ahí que, aparte de su valor intrínseco como Poeta, tiene también, y más grande acaso estotro, uno capital como Iniciador. Como Iniciador de una generación que encuentra sus más cercanos oficiantes en Humberto Fierro y Ernesto Noboa, amigos y compañeros cercanos de Arturo, y se continua con un núcleo vigoroso y prolífico de muchachos que han ido aprendiendo, sucesivamente, para formar el ciclo de nuestra renovación artística.”

El crítico señala que difícil será encontrar una obra más honda y transcendental que la de Borja.

Anexo 54.

Ficha No. 54.

Fecha de Elaboración: 14/10/ 2012

Tema: Artículo a la muerte de Medardo Ángel Silva.

“Medardo Ángel Silva”, en *Caricatura*, Quito, 17 de junio de 1923, No. 111, p. 33

El artículo habla sobre la muerte de Medardo Ángel Silva.

“La inquietud extraña que hace cortas la vida de los poetas excelsos: cortas para devanar su humana rueda d horas, cuyo hilo frágil rompen un día cualquiera; infinitas, para dar de sí, en eclosión admirable, el amor de muchas primaveras, solo en el fervor de una hora, en la locura fugaz de una alborada”

“Presentimiento extraño de que los sueños encantados no tendrán más vida que la rosa de abril, como la de Medardo Ángel Silva, cuyo corazón armonioso pensó, como el clown de Bauville, hacer una pirueta y de un salto mortal volar al infinito”

La redacción de *Caricatura* dice que Silva dejó polvo de oro para todos los que quisieran encontrarse con él en el camino. Muchos pasaran encima de este polvo, otros lo recogerán y harán que el poeta llegue al infinito.

“Nos queda del exquisito Medardo Ángel Silva, poemas de amor dichos al oído de la amada, poemas de dolor, cuando se miraba pobre y melodioso, lleno de amor e infinitamente triste, en la cisterna del pesimismo poemas de muerte, cuando pedía para su rizada melena de Apolo, el regazo de la intrusa. No es para él el laúd irrisorio con que quiso simbolizarse la tardía visita de

la Gloria. Para él una radiante aurora sin fin y n vuelo de alondras liricas, sobre la arcilla de su cementerio. Y que el paso invisible de la muerte, como a un extrahumano conjuro, se detenga ante su nombre”.