

VISIONES CRÍTICAS DEL MODERNISMO EN ECUADOR: LA TRADICIÓN Y LAS ALTERNATIVAS

Critical visions of Modernism in Ecuador: tradition and alternatives

Anita María Campoverde Cabrera*, <https://orcid.org/0000-0002-8160-5866>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*Autor para correspondencia. email anita.campoverde@unmsm.edu.pe

Para citar este artículo: Campoverde Cabrera, A. M. (2023). Visiones críticas del Modernismo en Ecuador: la tradición y las alternativas. *Maestro y Sociedad*, 20(3), 791-802. <https://maestrosociedad.uo.edu.cu>

RESUMEN

Introducción: El Modernismo ecuatoriano tuvo desde sus inicios numerosas aristas por sus maneras de relacionarse con el mundo. Materiales y métodos: La metodología y resultados se basaron en la revisión bibliográfica. Los autores fueron tan diversos como cuantiosos. Aunque se los agrupa bajo una misma generación, sus estilos y escrituras no presentan la misma calidad. Resultados y discusión: En la visión crítica canónica del siglo xx el movimiento fue reducido a un grupo de autores que simplemente consumía estupefacientes y que no tenía sentido de la realidad. Para extender esa visión se hace un recorrido por las principales ramas de la crítica para entender el Modernismo: la tradicional y las lecturas alternativas. Conclusiones: Existe suficiente material de archivo y bibliográfico para superar la lectura tradicional del Modernismo. No obstante, esa es la visión tradicional que aún prevalece en muchas lecturas.

Palabras clave: Modernismo, crítica tradicional, evasión, sociedad

ABSTRACT

Introduction: Ecuadorian Modernism had from its beginnings numerous edges due to its ways of relating to the world. Materials and methods: The methodology and results were based on the bibliographic review. The authors were as diverse as numerous. Although they are grouped under the same generation, their styles and writings do not present the same quality. Results and discussion: In the canonical critical vision of the 20th century, the movement was reduced to a group of authors who simply used drugs and had no sense of reality. In order to extend this vision, a journey is made through the main branches of criticism to understand Modernism: the traditional and the alternative readings. Conclusions: There is enough archival and bibliographic material to overcome the traditional reading of Modernism. However, that is the traditional view that still prevails in many readings.

Keywords: Modernism, traditional criticism, escape, society.

Recibido: 26/5/2023 Aprobado: 18/7/2023

INTRODUCCIÓN

¿Es la crítica solo una especialización en una materia determinada como la literatura? El crítico a veces siente el impulso de reconocer los límites y horizontes de un texto. Entonces escribe para un periódico, una revista, un sitio web... Descubre algunos libros por iniciativa y hasta sorpresivamente, entrando a una librería o visitando la biblioteca de un amigo. Pero acontece de vez en cuando un estímulo o una recomendación por cuenta del criterio de determinado receptor que también escribe. ¿Qué escribe? Reseñas, comentarios y ensayos. Las tres modalidades responden a maneras críticas de enfrentar o afrontar un autor o libro. Contrario a lo que suele creer, ni la crítica literaria ni ninguna otra obedecen a una necesidad genérica, sino a una actitud y aptitud frente a la obra ajena. El acto de crear del crítico responde a una tentación de buscar y leer mucha palabra impresa. Al respecto, María Eulalia Vintimilla ha reconocido:

Más allá de las diferentes y a veces encontradas opciones críticas, más allá de las diferencias de concepción, de instrumentos y procedimientos, la crítica literaria es ante todo un lugar para el encuentro y para el diálogo. La crítica produce un campo de resonancias, para que se instaure y fluya un intercambio de sentidos. Lo que llamamos “una literatura”, no es tanto la suma sucesiva y acumulativa de las obras y los autores, sino el ámbito común —aunque siempre polémico y conflictivo— en el que voces diversas dialogan, se continúan y amplifican, o ironizan y se contradicen. “La poesía no habla sola —decía Octavio Paz—, afirma, niega, pregunta, pero siempre habla con otros”. La crítica precipita los elementos para que se hagan perceptibles las coordenadas en las que ese diálogo se instaure (Vintimilla, 2013).

Asusta lo mucho publicado y lo poco; asusta que no se lea en comparación con otras épocas, como queda en la gracia respetable el propósito ideal de leerlo todo. Habría que acudir a una de las Meditaciones de Marco Aurelio cuando para calmarnos ante los dos extremos recomienda: “Rechaza la sed de libros, a fin de no morir entre lamentos sino con serenidad”; o sea: ni mucho ni poco, sino lo indispensable, lo cual, advierto, no supone abandono y menos conformidad ante el hecho placentero de leer. La lectura es complemento vivencial mientras uno ande experimentado por el mundo, que es estando en y con él. Y la lectura no muere por la llegada de una discapacidad sino por la falta de iniciativa frente a cuanto puedes aún sentir e imaginar.

Los extremos son siempre preocupantes en sus consecuencias, que es cuando manifiestan un saber con la añadidura de las pérdidas o las ganancias dolorosas. Ahora, en un inicio, cuando se decide actuar —se asuman riesgos o no —, simplemente actuar por la vida que tenemos, se va hacia el logro de algo, ¡la ansiada meta!, sin reparar a veces en el camino de lo que una página dice y sugiere. Pero ¿y antes, en esas dos fuerzas distintas pero cercanas y dependientes que aúnan el corazón y la mente en virtud de lo interior por lo exterior y viceversa? ¿Cuáles fuerzas? Un deseo y un impulso: la curiosidad y la tentación. No se le conceda supremacía a una de ellas. Ambas se solicitan e integran al acto de leer.

La cuestión no está en leer sino qué leer y cómo hacerlo, sobre todo esto último, cómo leer, con el propósito de concebir un lector arriesgado pero presto a discernir lo bueno de lo malo y de lo regular. La vida es corta y no vale perder el tiempo a la hora de educarse, informarse y entretenerse. Dejar atrás cierta ingenuidad y contribuir a un sujeto de valoración, creativo, ético ante el universo de la lectura es cuanto se debiera proponer todo analista atendible. “Que puede ser entonces una lectura crítica?” se pregunta Vintimilla para, al instante, responder con acierto:

Una invitación; una incitación. No a la búsqueda de un sentido ya constituido, sino a la exploración de toda la carga de ambigüedades, de oscuridades, de circularidades que son la marca del discurso poético; a la exploración de nuestro mundo en busca de otros contextos —los de la escritura, los de la lectura— en los que los poemas adquieran un sentido; en fin, a la actividad productora de sentido (Vintimilla, p. 269).

Por la existencia de la llamada crítica impresionista, esa que no declara el juicio sobre una obra o, cuando lo hace, pasa de la descripción a la valoración, es que tal vez Juan Acha afirmase hace años que “la crítica periodística es la manifestación más pedestre y conocida de la crítica” (Acha, 1994). Acha reconoce, sin embargo, el oficio descriptivo en aquella por las experiencias e intereses visuales. Pero pide que la descripción crítico-artística pudiera considerar las ideas y valoraciones que, en definitiva, contribuyen a cuanto se dice acerca de la obra. José Martí, de quien se ha dicho y repetido que era un crítico impresionista, a decir verdad tomó lo que quiso de varios métodos de la historiografía del arte: el histórico crítico, el positivista, el iconográfico-iconológicos, el de la observación... Ecléctico fue a la hora de aproximarse y profundizar en una manifestación artística. No obstante, esa es la razón por la que se pudiera quedar corto de miras quien lo catalogue como un impresionista a secas. ¿Qué es la impresión?

La impresión es un efecto que trastoca el ánimo. ¿Qué es lo que muchos han catalogado como crítica impresionista? ¿Acaso la del sentimiento, la de la opinión sin argumentos? Toda crítica es, en un primer intento, pre-impresionista; luego, viene la experiencia estética a través de la interacción con la obra de arte, cifra de sensibilidades ante otras. Cada autor resume un conjunto de cruces creativos frente al horizonte de intereses de cada espectador que aspira a leer las imágenes, sentirlas e interpretarlas, según el saber que tiene ejercitado, no acumulado (Céspedes, 2020).

Leer es dar forma a un texto, a un conjunto de textos, a un autor en incluso a un movimiento literario. El Modernismo ecuatoriano, como toda literatura, puede ser concebido de una u otra manera dependiendo de la lectura que se haga de él. Para empezar, la crítica tradicional, en este caso, ha tenido el poder de llegar incluso a delimitar y excluir ciertos nombres del Modernismo. De manera que la primera cuestión es visitar

los diversos autores que conformaron este movimiento además de los poetas “decapitados”. Una vez se haya examinado una delimitación más justa de los autores modernistas, quedan por explorar las principales maneras de comprenderlos: la crítica tradicional basada en los preceptos de la nación y la Modernidad, y las alternativas a esta forma de lectura. Es sintomático que al respecto, pasan los años y muestren vigencia ciertos criterios de los propios investigadores y académicos en general sobre la situación concerniente a los acercamientos intelectuales a la lírica ecuatoriana. En este orden de ideas, se ha seguido poniendo el dedo sobre la llaga cuando, al abordar la poca atención hacia los decapitados y modernistas en general, se escribe:

Existen escasos estudios dedicados a los poetas de la generación decapitada que hayan considerado y criticado, mayormente, sus vidas y sus muertes. Se pueden encontrar fácilmente recopilaciones de los poemas de los cuatros escritores y unas pocas obras críticas y estudios más detallados sobre Medardo Silva y sus poesías. Han sido considerados brevemente en algunos apartados de obras literarias y juzgados como la generación de transición hacia una producción literaria más nueva y fructuosa. A veces no se han mencionado en el estudio de la literatura ecuatoriana y otras han sido parte de una lista de nombre fácilmente olvidados (Calarota, 2014).

En Ecuador el Modernismo fue formidablemente reducido a un grupo de consumidores de droga que vivían escindidos de la realidad de manera cobarde. Esta forma de lectura, que se volvió canónica en la crítica ecuatoriana, sutilmente arrebató la voz histórica y el rol histórico de los autores modernistas. Es una forma de silencio, de negar su participación, gestión y testimonio del momento histórico en que vivían. No es casual que, cuando se analizan los discursos interpretativos de poesía, se mencione un “desajuste perturbador” bastante generalizado y se diga más:

No hay en el ámbito del pensamiento crítico, nada que sea equiparable a la fuerza, la riqueza, la intensidad de la tradición engendrada por nuestros poetas, desde los modernistas hasta nuestros días. Sería muy arduo y complejo establecer las causas por las cuales no hemos sido los ecuatorianos capaces de engendrar un pensamiento teórico original y vigoroso, que ponga en juego una reflexión más significativa sobre nuestro corpus poético, sobre nuestra particular configuración literaria y —más ampliamente— cultural. Pero sus consecuencias son, en cambio, visibles e inquietantes (Vintimilla, 2015, p. 260).

Las alternativas de lectura al Modernismo son aquellas que, por el contrario, intentan volver a otorgarles la voz y la actuación histórica a los escritores modernistas. De este modo, se propone una relectura de autores no siempre tenidos en cuenta, que además no se les encasille en el falso dilema de que si alguien no inserta alusiones de la realidad social en sus textos es un alienado. La propia manera de ser y de escribir modernista fue su forma de responder a los cambios políticos y socioeconómicos de su época. Era el modo de representar a ratos inconscientemente un movimiento artístico, que fue estética y ética a la vez más que regional, de una sensibilidad y proyección universales.

MATERIALES Y MÉTODOS

Para realizar esta investigación fue necesario efectuar una búsqueda bibliográfica en diferentes bases de datos como Google Académico y bibliotecas pertenecientes a instituciones académicas y culturales del Ecuador.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Los modernistas

Respecto al Modernismo en el Ecuador, por lo general se han repetido diversas ideas que incurren en lo erróneo. En primer lugar, a consecuencia de una tendencia que pretende homologar a todos los autores, lo cual acarrea de antemano un error de apreciación, puesto que existe más de un Modernismo. No solo es la clásica división que está popularizada por los círculos académicos, en que se aboga por Modernismo Simbolista o por Modernismo Canónico (parnasiano). Al escribir sobre el movimiento en Ecuador, se recuerda en el importante volumen Poesía modernista ecuatoriana de Mario Campaña Áviles que “en el país andino fue todo “un movimiento cultural y literario muy amplio, que tuvo plena vigencia y predominio durante dos décadas o algo más”, y que los poetas decapitados dieron un nombre y una identidad al Modernismo ecuatoriano sin recibir por parte de la crítica una consideración plena de sus obras” (Calarota, 2014, p. 273).

Téngase en cuenta asimismo no solo la influencia de Rubén Darío en otros escritores y la de algunos de ellos en su estética y ética de estar en el mundo y la creación personal, sino también las distancias tomadas incluso

por algunos de sus seguidores en lo que Guillermo Sucre denominó diversas modalidades en este movimiento (Modernismo), donde la coincidencia sería lo predominante. Al comparar a dos cumbres literarias como Martí y Darío, Sucre parte de algunos análisis que no necesita especificar en autores para asentar dos poéticas que permiten apreciar la diversidad del Modernismo. De ahí que le sea apropiado considerar:

Algunos críticos, sin embargo, suelen oponer José Martí a Darío. El poeta comprometido y americanista frente al evadido; el poeta directo ("natural") frente al poeta más elaborado ("cultural"). Estas oposiciones pueden ser reales; aún habría otras más profundas. Martí rehúye la suntuosidad y la expansión verbales; no solo busca la sencillez sino también el despojamiento: "El arte de escribir ¿no es reducir?", se preguntaba (Sucre, 1975).

Se trata más bien de reconocer, por los más agudos criterios, singularidades en la obra de estos y otros poetas ecuatorianos que, entrelazados por la tradición y ciertas rupturas, conforman el Modernismo nacional. Importan todos los poetas. No solo vale destacar los hitos. Pues, como sostiene Antonella Calarota:

Si se estudia y se investiga el desarrollo y los efectos del Modernismo que han recorrido la gran parte de los países del continente hispanoamericano y cruzado el océano Atlántico se percibe fácilmente lo que sigue: la mayoría de las críticas, de las historias de las literaturas, de los textos o artículos de fácil consulta y conocimiento popular, llevan a resultados comunes. Se consideran los países más desarrollados, se alude a los autores más conocidos y se analizan las obras más populares. Argentina, México, Perú, Uruguay, Colombia, Cuba, España son los países siempre mencionados. Entre los autores precursores, fundadores o continuadores del movimiento modernista hispanoamericano, nunca faltan en las listas, los nombres de: Rubén Darío, José Martí, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Ricardo Nervo, Julián del Casal, Jaimes Freire, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones etc. Muy raramente se consideran, en muchos casos ni se mencionan, otros países, ni otros autores menos populares, obras menos divulgadas pero que ejercieron una influencia notable en sus respectivas literaturas nacionales, contribuyendo a su desarrollo histórico (2015, p. 7).

El complejo panorama del nacimiento y la evolución de este movimiento literario en Ecuador merecen ser examinados paso a paso y en relación con los cambios económicos, históricos, políticos y culturales que lo acompañan. Una vez aclarados estos aspectos, se logrará comprender la dimensión y cantidad de autores, así como delimitar los materiales de estudio que engloban el amplio campo del Modernismo ecuatoriano.

¿Cómo es posible que en el siglo xxi se arrastre con una visión limitada sobre la relación de los decapitados con su contexto histórico? Hasta menos de quince años se podía leer este desacierto:

En el Ecuador, la generación «decapitada» de inicios del Siglo XX, hizo de la impugnación y rechazo al mundo exterior para refugiarse en los «paraísos artificiales», el fundamento de su poética. En los 20 y 30, varios poetas y, sobre todo, Pablo Palacio gestaron la vanguardia ecuatoriana. Pero, fue sobre todo la generación de los 70, la que hizo de la autonomía artística y de la ruptura con el realismo social de «los 30», y sobre todo con Icaza y la literatura indigenista, su arma de batalla (Moreano, 2009).

La primera idea, ampliamente popular así como polémica es suponer que el Modernismo es tardío en su llegada al Ecuador. Probablemente esta idea se relacione en principio con los poetas de la generación decapitada, quienes se dieron a conocer especialmente después de 1910. Sin embargo, mucho antes de esa fecha ya se habían dado los primeros pasos. En 1896, Darío editaba Prosas profanas, y en ese mismo año se fundaba en Guayaquil la revista América Modernista.

De manera relativa, en Argentina solamente tres años antes, se fundaban las primeras revistas también pertenecientes a este movimiento. Entre 1893 y 1895 se formaron tres de ellas (Campaña, 1991, p. 16). Si se pone en perspectiva con la publicación de El árbol del bien y del mal, son más de tres décadas que han pasado desde las primeras manifestaciones modernistas en Ecuador hasta cuando se publica este poemario. Es preciso considerar además que el propio Darío, que en 1914 escribe en París el poema homenaje "Ecuador" —hubo otros escritos—, se había inspirado más joven para su obra en las figuras de Juan Montalvo y, entre otros, José Joaquín de Olmedo, autor de un poema épico celebrado sobre la figura de Simón Bolívar. A propósito se ha tenido a bien considerar:

Con entusiasmo caudaloso, Rubén Darío señaló desde los primeros momentos de su vida literaria las excelencias del poema épico escrito por el «vate altísimo del Guayas» —como él llamaba a Olmedo— en loor de Bolívar. 'Los mismos colores —dice Darío— con que Homero pinta a sus seres sobrenaturales son los

que emplea Olmedo para describir al Inca, de cuya boca se desata un raudal de palabras inspiradas que conmueven y dominan a quienes las escuchan. Cuando calla el Inca, los cielos aplauden. ¡Oh grandeza...! El poeta encendido en el fuego de esta América joven y vigorosa deja el molde antiguo en que ha vaciado su obra para darle a ésta toques exquisitos... He ahí el primer cantor de Bolívar' (Rodríguez, 2002).

De igual manera, no conviene asociar la literatura de dicha época con el desarrollo de las casas editoriales, pues ello vendría después. Más bien son las revistas y otras publicaciones periódicas los principales medios de divulgación y exposición. Como ya señalaba Englekirk (1961), en las publicaciones periódicas aparecían tanto los primeros esbozos y textos iniciales de los escritores, así como los textos de autores ya consolidados y reconocidos (p. 9).

Los primeros años del Modernismo ecuatoriano

Los años en los que se inicia el Modernismo en el Ecuador coincide con el triunfo alfarista de 1895 (Handelsman, 1983, p. 42). Esta época es conocida como la primera modernidad ecuatoriana, y, al menos en el caso de Guayaquil, está profundamente marcada por el afán de las élites en transformar la ciudad en una urbe moderna, al estilo de París (Lagos, 2014, p. 212). De hecho, tal vez aquí puede rastrearse el profundo influjo y admiración que produciría la capital francesa en muchos escritores posteriores, caso de Arturo Borja (modernista) e incluso Gangotena (vanguardista).

Para diversos autores, como Ángel Rama (1985), el auge del liberalismo político y la implementación respectiva del capitalismo como sistema económico son aspectos estrechamente asociados con la fomentación del Modernismo. Estos aspectos que son en rigor procesos se imponen con decisión. Rama identifica una correlación en la intensidad de la corriente modernista (p. 31). Para otros —como la cubana Alicia Pino—, las relaciones se expanden: “El modernismo latinoamericano es un movimiento estético que se articula con el proceso de incorporación de América Latina en el sistema de la civilización industrial de Occidente, con el capitalismo. Pero el modernismo, entendido como transición, crisis y ruptura es mucho más abarcador que las expresiones artísticas de tal período (2015)”. Es arte de transición simbólica y literalmente ya que supone un continuo viaje de aprehensión desde los adentros hacia las afueras y viceversa. No en balde, se ha señalado:

El modernismo ordena sus elementos como un “pastiche”, como un conglomerado culturalista, cuyo objetivo final es, por una parte, la resacralización de la vida a través de la savia nueva que proporciona la “memoria” de la belleza, y por otra, la instauración de una verdadera “moral estética” en todas las relaciones que presiden el acontecer de lo humano (Jofre, 2002).

En Guayaquil, como se indicó, era fuerte el deseo de las élites por modernizar la ciudad, así como el de fortalecer el impulso económico derivado del comercio del cacao a nivel internacional. Además, se produce un fuerte fenómeno migratorio que modificará aún más el panorama socioeconómico. Dentro de estas nuevas configuraciones, se producen nuevas prácticas entre los individuos y el campo de la cultura no se ve exento de cambios. Al mismo tiempo que se intenta modernizar la ciudad, surgen formas de pensamiento que abogan por la modernización de la literatura mediante una renovación y actualización de los modelos literarios. Las intenciones son de promover más lo que se produce culturalmente en aquellos años.

En el caso de América modernista es notoria la intención de apuntar a una renovación, pues los autores manifestaban ideas de inauguración de un nuevo espacio de sociedad letrada que dejaría abierta la puerta para un futuro en el que más jóvenes autores participarán de estas nuevas escrituras. La propuesta se regía por promover nuevas sensibilidades estéticas intercontinentales. Por ese motivo, la revista llegaba a constituir un símbolo más que todo, pero un símbolo que atendía en primer lugar la novedad.

Sin embargo, el estilo de los autores a cargo de esta revista no coincide con sus intenciones modernistas, ya que es posible identificar en ellos un talante mucho más apegado al romanticismo, si bien se desliga en algunos aspectos de esta corriente. Joaquín Gallegos del Campo, Miguel M. Luna y Emilio Gallegos del Campo eran los directores y editores. Además de ellos, entre 1896 y 1898, cuando se fundan diversas revistas además de la ya mencionada, los autores están entonces mucho más apegados al romanticismo, pero con una ideología y discurso modernista hartamente renovador. En todo caso, estos autores pueden ser considerados como los generadores de una transición del romanticismo al Modernismo (Falconí Villagómez, 1959). Su mayor aporte dentro de esta transición sería el haber generado un espacio asociativo que promoviera las nuevas escrituras entre las posteriores generaciones.

Por lo demás, los primeros autores modernistas, además de los ya mencionados, pueden encontrarse en la siguiente lista: Nicolás Augusto González, Rafael Pino, Roca, Víctor Hugo Escala, Wenceslao Pareja, Miguel

E. Neira, Eleodoro, Avilés Minuche, Modesto Chávez Franco (Calarota, 2014, p. 252). Entre los críticos que han estudiado el Modernismo en Ecuador solo Isaac J. Barrera y Augusto Arias han tomado en cuenta estos nombres. Pues la pertinencia de los estudios historiográficos así lo corrobora.

Para leer obras de historiografía literaria del país que incluyen los nuevos hitos literarios del Modernismo hay que esperar hasta 1936 cuando se publica un estudio de Augusto Arias titulado Panorama literario de la literatura ecuatoriana; en 1937 aparece el texto de Benjamín Carrión, Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea, seguido por la obra de Isaac Barrera, Historia de la literatura ecuatoriana, publicada en 1944. Estas obras enfocan el fenómeno literario desde la perspectiva histórica (Calarota, p. 8).

Mas, considerando estos volúmenes, el lector pudiera preguntarse: ¿dónde y quién (o quiénes) propicia(n) el movimiento literario y cultural? Y ¿es la función social de la literatura lo que debiera concernir?

En 1972, Galo René Pérez en su obra Pensamiento y literatura del Ecuador: crítica y antología, considera la función social de la literatura ecuatoriana algo secundario. Estos autores concuerdan en la idea de que el auge del movimiento modernista en el Ecuador empieza con Arturo Borja y se cierra con Medardo Ángel Silva, quienes, junto con Ernesto Noboa todos ellos murieron en plena juventud (Calarota, p. 8).

Debe señalarse de los inicios del Modernismo en Ecuador es que en todas las publicaciones existía una clara conciencia de la nueva estética que irrumpía en la escena literaria. Es decir que desde sus inicios el Modernismo ecuatoriano buscaba apropiarse de las nuevas ideas sobre la literatura. Pero estas ideas se veían necesariamente matizadas por el contexto de implantación de la Modernidad. Los pensadores de línea modernista se mostraron determinantes al criticar las transformaciones socioeconómicas que arrastraba la modernización de la sociedad y la implantación del capitalismo. No en balde Calarota continúa su repaso hasta registrar la revista quiteña Altos Relieves, que ideada por Aurelio Falcón y Luis F. Veloz, está dedicada a la publicación de poesía.

En el campo de la lírica dos de los autores más profusos de esta primera época fueron César Borja y Francisco Fálques Ampuero, quienes traducían poemas del francés al español e invitaban a los poetas jóvenes a participar también de las nuevas formas estilísticas. Así mismo, para la lírica fue fundamental El Telégrafo Literario, medio por el cual se difundieron gran cantidad de poemas en Guayaquil. (Calarota, 2014, p. 252).

Por su parte, Emilio Gallegos del Campo, quien dirigió la revista América modernista, planteaba ya una postura contra el utilitarismo, ideología fundamental en los sistemas capitalistas: “Recuerde... nuestras luchas por sostener ese órgano quincenal, cuya índole esencialmente literaria y artística le hacían contrario al espíritu mercantil predominante” (1899, p. 54). Con “órgano quincenal” se refiere a la revista mencionada.

En definitiva, los modernistas no estaban aislados de las ideas debatidas durante su época; por el contrario, más bien encabezaban, por un lado, nuevas posturas para encaminar la producción cultural y artística y, por otro, fueron protagonistas en la resistencia a la modernización capitalista a través del arte; a su manera, plantearon la oposición arte contra utilitarismo y contra la superficialidad de la modernización que no exploraba los problemas en profundidad y que creía que con poner edificios nuevos la ciudad haría parte del progreso. En relación con lo anterior ha expresado Espinosa Casanova:

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 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 (2012).

Las formas rutinarias de leer el Modernismo

En el caso de los modernistas ecuatorianos, en realidad fueron pocos los autores a inicios del siglo xx que se centraron o que dieron protagonismo a la forma literaria. De hecho, Valencia (2007) afirma que llegó a existir en las revistas de la época todo un subgénero dedicado a tratar de descifrar la relación entre vida del autor y el texto: “Los poetas modernistas ecuatorianos se convirtieron en objeto de complejas reflexiones críticas en las páginas de las revistas literarias. En ellas emergió casi un género dedicado a descifrar la relación entre la voz poética y la identidad de estos creadores”. (p. 63) Y en rigor, esto sucede porque toda revista se compone a partir del yo impreso de otros. Ello implica variedad de posturas en el qué y cómo se dice. En ello radica un primer interés que incita a la lectura. La propia diversidad de planteamientos y la poética de los autores es lo que determina que una revista sea leída.

En el caso de la poesía, podemos hablar de forma al mencionar el ritmo, la métrica, los temas, la rima, las metáforas... Según el estudio de Espinosa Casanova (2012), antes de 1915 la crítica estaba fuertemente centrada en el Modernismo como grupo, como movimiento y todas las implicaciones sociales, culturales y literarias que ocasionaba el revuelo suscitado por los nuevos autores de la escena. Y es precisamente en las revistas como habitus cultural de donde partirá este interés de los críticos por los poetas modernistas. Cronista cultural de un tiempo pretérito y su continuidad, toda revista es puente histórico que aúna pasado y presente en vista del porvenir. Es por ello imprescindible acotar lo siguiente:

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.

Pensar una publicación seriada no siempre supuso acometer el proyecto cultural que implicaba el nacimiento y continuidad de una revista.

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 (Espinosa, 2012).

Ahora bien, hay que remontarse a Isaac J. Barrera, el historiador de literatura ecuatoriana que empieza a prestar más atención a la forma individual de la escritura de los decapitados. Pues en el aspecto formal, es importante el análisis individual donde se tienen en cuenta las diferencias entre los decapitados y otros modernistas, así como éstos y la posterior poesía ecuatoriana. Por ejemplo, para Barrera, los poemas de Arturo Borja utilizan el procedimiento como si quedaran inacabados, de manera que así se intentan prolongar las sensaciones en el lector. En el caso de los temas, es clásico el reconocimiento de la melancolía como uno de los temas más frecuentes y preferidos por los decapitados. Sin embargo, este tema fue siempre desarrollado a través de imágenes extrañas, raras, con combinaciones poco ortodoxas (Espinosa, 2012). Así mismo, la melodía exuberante de los textos de los decapitados sería otro aspecto de la forma del que no dejarían de hablar los críticos establecidos.

El Decadentismo

La decadencia en los modernistas es una temática que ha resultado sumamente atractiva y abundantemente comentada por los críticos. Por ejemplo, en el caso de Calarota (2014), la autora analiza cómo en Medardo Ángel Silva la figura de la decadencia está representada en el otoño: “El otoño anticipado, citado por el poeta, es el símbolo modernista de la decadencia, del acercarse a la muerte y el poeta se revuelve pensativo, triste y reflexivo” (p. 270). En el poema «Palabras de otoño» se manifiesta este simbolismo y también la sensación de agotamiento frente a la vida que es propio del decadentismo.

En general, estas manifestaciones de desidia deben contextualizarse desde el complejo entramado político, social y cultural del que eran parte los autores, pues esta decadencia no responde únicamente a sus voluntades individuales. El nihilismo y la incertidumbre de los modernistas pueden entenderse como fuertes reacciones ante la expansión del empobrecimiento estético e intelectual que ellos perciben en las nuevas sociedades de fin de siglo, es decir, aquellas ya entradas en la Modernidad.

El decadentismo de los modernistas ha sido entendido y explorado como sensación de vacío, de aislamiento, de destierro, de imposibilidad de incluirse dentro de la realidad que los rodea; también en el sentido de soñar despiertos, de melancolía y nostalgia. Por último, ese decadentismo se manifiesta en las combinaciones de los conceptos que impiden toda forma de intención ideal. Por ejemplo, el amor debe combinarse con el dolor; la fortuna con la muerte, etc.

También el decadentismo ha sido cuestionado en vigor de su supuesto alienamiento de los escritores frente a la realidad concreta. Alfredo Pareja Diezcanseco se expresa de los decapitados mediante un contraste entre su adicción a las drogas y el repertorio de imágenes que utilizaban: la generación decapitada “todo lo ofrendó en el altar de las drogas, las melenas, los demonios trocados en princesas de acres emanaciones perfumadas, y los ánades vulgares vueltos cisnes, cuyo cuello, en verdad, nadie fue capaz de torcer” (Pareja, 1958). Es llamativa la manera de poner la situación a manera de dilema, es decir, como si solo hubieran dos

opciones posibles: el consumo de las drogas, al parecer, no podía coexistir con el repertorio de elementos líricos modernistas, como los cisnes.

Fernández (1991), por otro lado, establece una conexión entre modernidad, insatisfacción, frustración, drogadicción y muerte: “[] ante el hastío que les causaba la falta de correspondencia entre las evocaciones palatinas, las formas refinadas y cultas, y los contenidos utilitaristas y ‘vulgares’, estos poetas decidieron evadirse, primero con el opio y después con la misma muerte” (p. 56).

Este decadentismo sí aparece en conexión con el contexto de la Modernidad, su avance inevitable y acelerado, la transformación de la ética hacia un sentido profundamente utilitarista, la expansión de la ideología burguesa acerca del trabajo y el progreso, etc. En este esquema el decadentismo parece estar mucho más completo porque se lo sitúa como una contraposición al sistema burgués imperante. En conexión con ese rechazo surge la decadencia: el uso de drogas y la ejecución de la muerte.

El arte por el arte

Se puede decir que la interpretación del arte por el arte en los modernistas ecuatorianos ha sido una de las lecturas más radicalmente burguesas que se han hecho de esta corriente. Handelsman (1983) señala con precisión la confusión al respecto: “Si bien es cierto que muchos modernistas se alejaban de la sociedad, tanto física como espiritualmente, también es cierto que este distanciamiento constituyó una rebelión consciente contra las normas aceptadas de la sociedad” (p. 43).

En este aspecto, es sumamente aludido el comportamiento de aislamiento social y político performado por la generación decapitada. En la crítica tradicional se ha utilizado dicho comportamiento para crear imágenes de ausencia de pensamiento político, generando la tradicional noción del “arte por el arte”. A veces eran los propios autores, si bien fueron sobre todo los lectores especializados e intelectuales vinculados a otras ramas del saber, los que propiciaron lecturas erróneas sobre las relaciones del creador poeta con su sociedad.

Un último aspecto que nos cabe analizar consiste en el hecho de que no había sitio para el poeta en la sociedad que se iba formando. “Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, escribe Ángel Rama en su libro dedicado a Darío y el Modernismo. En otras palabras, la estructura socio-económica que se creó en los países de América Latina, rechaza la creación artística, los poetas no eran entendidos y existía la convicción de que ellos, por su “libre y suicida vocación” decidían rehusarse al servicio de la comunidad y “encerrarse en bloqueadas torres de marfil” (Calarota, 2015, p. 48).

Aun cuando siempre ha habido poetas y literatos en general distanciados de la política, no significa que haya un divorcio entre el hombre de pensamiento y el de acción. De hecho, lo apolítico también implica una toma de postura que estrictamente no tiene que representar un alejamiento total o definitivo de la vida social en virtud del regodeo o concentración artística. El arte visto como forma y no como contenido ha traído como consecuencia que a determinados poetas se les aprecie apartados y no comprometidos con la sociedad y ni con el tiempo en que viven. Nada más distante de lo que en rigor sucedió en Hispanoamérica. Sin embargo, fueron frecuentes los reclamos. Escribe Espinosa Casanova:

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 (Espinosa, 65).

En realidad, estas lecturas han invisibilizado y negado el pensamiento político existente de los decapitados y, por extensión, de los modernistas. En esta cuestión se entrará en profundidad más adelante. Valga adelantar la necesidad de apuntar cómo la crítica tradicional ha entendido el rechazo político de los decapitados y los modernistas. Para contrapesar lo anterior, se señala:

Los poetas “decapitados” quizás no respondían a todos los requisitos de “generación literaria”, pero compartían conceptos relacionados con “experiencia y propósito”: vivían la misma experiencia histórica del país con su situación política-social, seguían los mismos ideales de poesía y literatura impregnadas de influencias francesas y tenían el mismo propósito de cambiar la literatura nacional y el lenguaje poético (Antonella, 2015, p. 59).

Para entender esta visión, conviene considerarse seriamente la diferencia que ofrecían los decapitados en relación con los escritores anteriores, los del siglo xix. Raúl Andrade, por ejemplo, menciona a mediados del siglo xx que los poetas de generaciones anteriores eran vistos como figuras masculinas aguerridas, viriles, con voces robustas y dispuestos a empuñar la espada para involucrarse en conflictos armados; lo cual era muy cierto debido a que no existía la división marcada entre escritor y político que trajo el capitalismo con la distribución del trabajo.

Por el contrario, la imagen que generaban los modernistas estaba mucho más ligada a la sensibilidad y las constantes imágenes de sus poemas, como las alusiones a las joyas, a la naturaleza adornada. Esta contraposición fue bastante determinante para crear una noción acerca del arte escindido de la política. Sin embargo, juzgar a los decapitados de esta manera es tratar de hacerlos encajar en modelos propios del siglo xix. El hecho de que no hayan tenido la misma participación política que Montalvo no niega su politicidad de manera absoluta.

Así, la lectura del arte por el arte ha sido utilizada por lo general en sentido negativo. La crítica tradicional ha usado dicho término para leer unidimensionalmente la complejidad de los textos y contexto de los decapitados y el resto de modernistas. En ese sentido, “tanto Silva como los decapitados como el Modernismo han sido celebrados como cúspides de la creación y de la innovación poética en un plano puramente formal, de l’art pour l’art” (Ponce, 2015).

Contrarrestando la precedente idea, ¿de qué nos habla por ejemplo Medardo Ángel Silva cuando escribe su poema “El precepto”? Casi bastaría citar la primera estrofa (Deja la plaza pública al fariseo, / deja la calle al necio y tú enciértrate, alma mía, / y que sólo la lira interprete tu queja/ y conozca el secreto de tu melancolía.) para advertir cuan interesados estaban los poetas por la situación imperante. Llegado a este punto, recuerda Calarota: “Los “decapitados” eran hijos de una historia trágica que ocultaban, bajo las evocaciones de la prosa lírica, aspectos de la historia social de aquel período. Una juventud infeliz y talentosa pero tentada por los paraísos artificiales ofrecidos por la morfina, el láudano, el éter, el cloral y el veronal” (Calarota, 2015, p. 68).

La innovación poética y la vida característica de los autores fueron asimilados como una ausencia de dimensiones y complejidades múltiples en el texto. Por ese motivo, la idea del arte por el arte ha denotado, de manera tradicional, una condena hacia el escapismo de los modernistas y, sobre todo, una fuerte desaprobación de su supuesta negación a confrontar la “realidad”. Es oportuno atender la cita siguiente:

Borja recibe la influencia de Rubén Darío que mezcla lo pagano y cristiano, cincela sus poemas de su dimensión religiosa, su fe, pero no se limitó solamente a sondear la tradición católica con la cual creció y que le enseñaron la inmortalidad del alma, creer en los milagros, la resurrección, las almas en pena en el infierno, la existencia del paraíso, etcétera. Darío se prestó también a nociones paganas como la clarividencia, la reencarnación, la fatalidad, los sueños premonitorios. Era cristiano pero también anticlerical, se interesó al esoterismo, al panteísmo, al ocultismo. Es importante recordar que la voz de Rubén Darío y todos sus seguidores, incluyendo los “poetas decapitados”, se levanta frente al positivismo de los años anteriores, en sus versos lucha para buscar lo sagrado en el interior de la condición humana (Calarota, 2015, p. 72).

¿Puede hablarse de escapismo de la realidad o siquiera que se vive ajeno a la cultura de una época por fabricarse una torre de marfil? Mientras Octavio Paz llegó a afirmar: “Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad” (Paz, 1965) es ratificado por Guillermo Sucre en La máscara, la transparencia, cuando argumenta el planteamiento de Paz. Escribe el venezolano:

En efecto, lo que mueve a los modernistas es el sentimiento de inexistencia que experimentan en sus países, a lo cual oponen una voluntad, a veces desahogada, de existir en el presente universal, no tanto de la historia como del arte, de la cultura. Su cosmopolitismo puede ser visto como una mediación y todo lo que ella implica de fascinación condicionada; pero también, y sobre todo, puede ser visto desde otras perspectivas más válidas. En primer lugar, es una crítica al vacío hispanoamericano, y aun español. Es igualmente una consecuencia de la poética dominante de la época: las correspondencias del simbolismo ¿no suponían, en última instancia, una actividad universal que incluso rompía con las nociones de nacionalidad y de tiempo histórico para promover la correspondencia de las obras, el diálogo de las culturas más diversas? (Sucre, 1975, p. 22).

Agustín Cueva es de los pocos autores que reconoce a la poesía de los modernistas como de carácter socialmente reaccionario. Este rasgo no impide que, al mismo tiempo, sean denominados por el autor como los responsables de una renovación radical en lo estético. Para Cueva, por lo tanto, no existe la clásica división que plantea el arte por el arte, pues política y estética pueden convivir en los textos modernistas. Así, el arte por el arte según este crítico es la manifestación de la inadaptación ante el entorno excesivamente cambiante e incómodo que propone la Modernidad.

Evasión y sociedad en los decapitados

Para el lector nacionalista, lo regional es un criterio de validación de la literatura. Tan o más importante que el nombrar es el nombrar desde nuestra “provincia”. Pero ¿no resulta un poco limitado designar como regional una poesía solo porque habla de las cosas que ve alrededor? Por ejemplo, ¿a Carrera Andrade hay que validarlo por su región si no hay evidencias claras que hablen de la importancia que el escritor le da a este aspecto? Carrera Andrade escribe un haiku de un caracol, pero eso no significa que quiere ser representativo de lo ecuatoriano. Simplemente hace poesía con lo que tiene cerca.

Una vez expuesta esta forma de lectura a manera de introducción, considérese entonces el papel que podrían desempeñar los modernistas dentro de estos esquemas de crítica, si para ellos era una cuestión de identidad del movimiento no recurrir a lo próximo, cotidiano y cercano para crear imágenes. Poetas a quienes no les interesaba una escritura literaria con los pies demasiado sobre la tierra, sino que más bien rompiera lo rutinario. Sin embargo, es distinto decir que ese era su estilo de escritura a decir que no tenían conciencia ni sentido de la realidad. De hecho, la realidad de todo poeta es sustituida cuando ya ha complementado la realidad de la propia escritura y antes la del lenguaje. Con tino se refiere Sucre:

Lo INDUDABLE para el escritor es que la verdadera realidad con que se enfrenta es la realidad del lenguaje. Si para todo ser humano los límites de su mundo son los de su lenguaje, es obvio que este hecho resulta todavía más dominante en la experiencia del escritor. Éste no sólo sabe que lo que dice y la manera de decirlo son, finalmente, una y la misma cosa; aun sabe que el valor de lo que dice reside sobre todo en cómo lo dice. La pasión central que lo mueve pasa primero por el lenguaje. Esta pasión implica, por supuesto, el gusto o el placer de las palabras, pero sería errado confundirla con la mera búsqueda de un estilo "bello" o "perfecto". Se trata de algo más tenso o dilemático: no el ejercicio de una idolatría sino de la lucidez: un continuo debate entre la fascinación y el rechazo, entre el reconocimiento y la crítica (1975, p. 374).

Por otra parte, como afirma con mucha precisión Burneo (2019), es bastante relevante en la crítica del nacionalista la metáfora de “saber ver”: los verdaderos escritores no cierran los ojos a lo que es el país, su geografía, por ejemplo, y con base en lo que ven dibujan al Ecuador. Sin embargo, en esta interpretación a ratos patrioterica, la poesía vale en la medida en que representa la imagen deseada del Ecuador. Los poetas tienen los ojos abiertos a la realidad porque escriben sobre lo que hay en su país, lo van descubriendo, lo detallan, lo nombran.

De igual manera que en la lectura de Carvajal acerca de Carrera Andrade, sus poemas valen porque les dan nombre a las cosas desde lo nacional. Sin embargo, se insiste, no hay razón para creer que porque el poeta hace un haiku sobre la nuez está enalteciendo la realidad ecuatoriana; es un poema sobre la nuez, no sobre la nuez ecuatoriana. Borges se reía de las burlas de Plutarco hacia los que creían que la luna de Atenas era mejor que la de Corintio (citado en Rodríguez, 2006).

Los modernistas, por el contrario, son aquellos que deliberadamente cierran los ojos. Pero cerrar los ojos es precisamente su forma de rechazar y de manifestarse en contra de la realidad que observan. Ello no supone que reniegan totalmente de ella. Es que el rechazo proviene porque la han experimentado. Cerrar los ojos a manera de decir, que es preferible estar ciegos antes que ver el entorno social, también es una forma de reacción política. La poética de la evasión, “la experiencia con drogas dice, justamente, que, si hay evasión, se hace contra un mundo concreto que se cuestiona en el acto mismo del evadirse” (Burneo, 2019, p. 102).

Lo que tratan de manifestar los modernistas no es simplemente renunciar a la realidad para quedarse viviendo en el mundo ornamentado. Una prueba de ello es que el dolor nunca deja de ser una constante en la obra. Pero ese dolor no tiene por qué necesariamente ser desvinculado de la realidad. Es una sola línea el dolor entre la realidad cruda y la poesía que la rechaza. Si, por el contrario, los modernistas cerraran los ojos y decidieran vivir felices en un mundo de fantasía, ¿sería suficiente para aceptar la lectura que echó en cara la crítica canónica en cuanto a la indiferencia y desapego de estos poetas en relación con la realidad? En “Ecuador, una ruta romántica”, su autor Edwin Madrid, propuso por fortuna un enfoque abarcador. Aquí se lee:

Pero lo que hay que reconocer en la actitud, de los poetas ecuatorianos, es que por primera vez, en nuestro medio, aparece la poesía como una necesidad vital para entenderse y entender el mundo, nuestros modernistas nos significan el rescate del sentido de la poesía como creación verbal autónoma. El poeta es el ser que llega hasta las últimas consecuencias con su arte y manera de mirar las cosas. Prueba de ello no fue solo la muerte en sus propias manos, pues tres de los cuatro mayores exponentes (Los decapitados) firman con la muerte su tránsito por este Modernismo, sino también un desconsuelo por la incompreensión total de un medio "municipal y espeso" en el que se debatieron estos aristócratas sin aristocracia como han quedado retratados en sus obras de las primeras décadas del siglo xx. (Madrid, 2012, p. 63).

Vale recordar en este punto que es distinta la concepción de los románticos y del decadentismo. Para los primeros sucedió que sí se aislaron de la realidad, lo que fue duramente criticado en virtud de que elegían vivir en la ficción totalmente desconectados. Esa sí era una ceguera de indiferencia que luego sería ampliamente depurada por el realismo.

Darío —argumenta Sucre— iba a situar el acto poético en una experiencia individual, no en las formas ya dadas de la tradición. Sin embargo, su poética rechazaba también uno de los principios centrales del romanticismo hispánico: la efusión emotiva y, por tanto, la espontaneidad como piedra de toque del poema. ¿No había demostrado ese romanticismo que la espontaneidad sin lucidez derivaba en la rutina expresiva y, más aún, en la falsa emoción, cuando no en el mero patetismo? (p. 20).

Para los decadentistas más que de ceguera debería hablarse de repulsión. En todo caso, los decapitados nunca demuestran haber olvidado el mundo en el que viven. La propia vida de Medardo Ángel Silva por ejemplo evidencia —como los demás decapitados— su apego al contexto, que es como decir su aterrizaje en su tiempo. Acaso lo intentó pero:

(...) no pudo superar los prejuicios sociales y económicos de una burguesía incipiente, es sin duda el poeta más aventajado de los decapitados, su poesía nostálgica y amarga de corte romántico era una actitud de rechazo a esa vulgaridad de una sociedad cerrada que la sintió en carne propia, pero que a pesar de toda aquella hostilidad su obra será la visión del "último de los románticos" que de un disparo acabó con su vida frente a los ojos de su amada (Madrid, p. 2).

Respecto al desagrado de la nación hacia esta forma de literatura, aquello que no colabore a crear una imagen de progreso de la nación es tomado como una afrenta. Desde luego, la literatura de los decapitados no es una exaltación, una pintura de paisaje, una construcción de orgullo nacional. Más bien, su propósito es escribir desde aquello que es desagradable de ver. La noche es la otra cara; pero la noche también forma parte de la historia (Burneo, 2019), aunque la tradición nacional quiera evitar la mirada.

Por último, se debe recalcar que el negarle a los modernistas la conciencia de la realidad implica sutilmente excluirlos como parte de la realidad histórica y como voces históricas. En los discursos de la crítica tradicional los modernistas no tienen conexión con el contexto en el que vivían. Se drogaban y visitaban bares en barrios bajos, pero no era más que eso; es decir, existe una ausencia tremenda de conexión entre contexto y movimiento artístico.

La crítica tradicional estudia los vínculos entre contexto y literatura cuando habla de la literatura social, que comienza alrededor de 1927 con *Los que se van*. Pero para estudiar dicha literatura retrocede hasta inicios del siglo xx, fecha en la cual comienza a acrecentarse la crudeza de la vida en el país. Según ese esquema, pareciera que en 27 años la literatura no se había conectado con los problemas sociales.

Sin embargo, los modernistas mismos son la manifestación, expresión y vivencia de dichos problemas. Ellos como nadie encarnan la transformación ideológica, cultural, de experiencia de vida sufrida a partir de la consolidación del capitalismo, la modernización de las ciudades y la construcción de la nación en vínculo con esos ideales. Para la crítica hecha desde el poder y las creencias del poder, resultaba imposible ver cómo detrás de la supuesta ausencia de conciencia en los modernistas, estaba en realidad una vivencia y expresión monumental de la transformación de la vida a partir de la instauración del poder: capital y Estado-nación. Para los modernistas es un choque, de hecho, ver cómo la realidad se transforma por el utilitarismo, cómo el ideal de progreso lo inundaba todo y cómo ellos mismos, al igual que tantos otros en el margen, eran profundamente incompatibles con la abrumadora transformación de la ciudad.

CONCLUSIONES

En definitiva, no solo ocurrió que los modernistas representaban una corriente antiprogreso, contraria a los ideales de nacionalismo, sino que desde el punto de vista de la nación no había cabida para una estética, forma

de pensar y de expresarse como las que practicaba este movimiento. En el proyecto nación no hay cabida para la bohemia, el decadentismo, la asociación entre droga y creación artística, etc.; no hay lugar para todo tipo de práctica que no apunte hacia el progreso, la producción y el enaltecimiento de lo nacional.

Ahora, en honor a la verdad, la lectura que hicieron los críticos tradicionales —la crítica durante mucho tiempo canónica, enseñada en los institutos de secundaria y en la educación superior—, fue correcta desde su punto de vista: la nación, el capital y el progreso. Para los modernistas no había otra manera en la que un nacionalista hubiera podido leer su obra. Esta lectura, en rigor, puede considerarse señal de que los escritores hicieron bien su trabajo y cumplieron su propósito. El problema fue que este modo de crítica se volvió canónico y opacó otras visiones mucho más ricas y diversas, acerca de lo que quería hacer el Modernismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Acha, Juan. (1994). *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro.
2. Burneo, C. (2019). Tomar la noche: morfina y sombra en la poesía ecuatoriana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 5(9), 101-111.
3. Calarota, A. (2014). Modernismo en Ecuador: la “generación decapitada”. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 11(3), 248-274.
4. Englekirk, J. E. (1961). La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica. *Revista Iberoamericana*, 26(51), 9-80.
5. Espinosa, R. A. (2012). *Análisis diacrónico de la recepción literaria de la generación decapitada, el modernismo en el Ecuador*. [Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador].
6. Falconí, J. A. (1959). *Los precursores del modernismo en el Ecuador: César Borja y Falquez Ampuero*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
7. Fernández, M. d. (1991). El realismo abierto de Pablo Palacio. En *la encrucijada de los 30*. Libri Mundi.
8. Gómez, F. (2022). Ángel Rama y su última vuelta sobre el modernismo: reedición y revisión de un clásico latinoamericano. *Reseñas/CeLeHis*, 9(25).
9. Gullón, R. (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Ed. Labor.
10. Handelsman, M. H. (1983). La época modernista del Ecuador a través de sus revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930. *Hispania*, 66(1), 40-47.
11. Hernández, L. R. (2007). Contrapunteo modernista entre José Martí y Rubén Darío. *Revista Contexto*, 11(13).
12. Jiménez, J. R. (1962). *El Modernismo, notas de un curso*. Aguilar.
13. Onís, F. de (1955). Sobre el concepto del modernismo. En: *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Universidad de Puerto Rico.
14. Pareja, A. (1958). Prólogo. En J. E. (comp.), *José de la Cuadra: Obras completas*. Casa de la Cultura.
15. Ponce, R. (2015). Escapismo de sí mismo: Medardo Ángel Silva como poeta marginal y la autonegación de la identidad. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana* 3(5), 265-284.
16. Puerta, S. (2017). Ensayo y autonomía en América Latina. El papel del modernismo hispanoamericano en el pensamiento crítico de la región. *Digithum*, (19), 47-55.
17. Rama, Á. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones.
18. Salinas, P. (1978). *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada.
19. Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE
20. Valbuena, A. (s.f.). *Rubén Darío, apóstol del modernismo*. Documento en bibliografía digital.
21. Valencia, G. (2007). *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Editorial Abya Yala.
22. Zuleta, I. (1988). *La polémica modernista: El Modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Instituto Caro y Cuervo.

Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.