

## **Un doble paraíso: lenguaje, sujeto y emotividad en la poesía modernista**

*A double paradise: language, subject  
and emotiveness in modernist poetry*

**GLADYS VALENCIA SALA**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.7>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2015

Fecha de aprobación: 27 de mayo de 2015



## RESUMEN

La autora propone una lectura que analizará documentos históricos provenientes de las revistas modernistas, que serán vistos como documentos teóricos en los cuales se pueden reconocer indicios de que la poesía modernista fue concebida como un artefacto surgido de la crítica, la teoría e, incluso, del método. Podría decirse que la crítica moderna traza algunos mapas de lo que se tendría que considerar como un método de conocimiento y representación poéticos. El concepto de sensibilidad propuesto por Gutiérrez Nájera, en su ensayo por entregas “El arte y el materialismo”, constituye una síntesis del trabajo de un amplio círculo de intelectuales que concibieron la obra de arte como escenario en el que es posible la renovación de la sensibilidad en el marco de una conflictiva experiencia de emancipación. En este sentido, advierte Darío que el lector no se debe quedar embelesado por el paisaje creado por el poeta modernista, más bien debe descubrir el ejercicio de disociación entre sensibilidad y realidad al que invita el poeta que incursiona en el discurso de la forma.

PALABRAS CLAVE: modernismo, Ecuador, revistas, sensibilidad, realidad, Latinoamérica.

## ABSTRACT

The author proposes a reading that will analyze historical documents from modernist journals, which will be seen as theoretical documents in which we can recognize indications that modernist poetry was conceived as an artifact arising from criticism, theory and even method. It could be said that modern criticism draws some maps of what should be considered as a method of poetic knowledge and representation. The concept of sensitivity proposed by Gutiérrez Nájera, in his essay by installments “El arte y el materialismo”, constitutes a synthesis of the work of a wide circle of intellectuals who conceived the work of art as a scenario in which the renovation of sensitivity is possible in the context of a conflictive experience of emancipation. In this sense, Darío warns that the reader should not be enraptured by the landscape created by the modernist poet; rather he should discover the exercise of dissociation between sensitivity and reality to which the poet who enters the discourse of form is invited.

KEYWORDS: modernism, Ecuador, magazines, sensitivity, reality, Latin America.

EN ESTE ENSAYO estudio conceptos teóricos provenientes de la crítica de arte modernista, que apuntan a una discusión mayor sobre el problema del lenguaje, el problema del conocimiento, la condición del sujeto y la relación entre ética y estética; discusión que constituye el trasfondo de experimentos formales en el campo del arte que propongo y que no pueden ser comprendidos de manera aislada. Estos conceptos fueron propuestos por críticos que formaron parte del movimiento modernista y fueron vistos en su tiempo como premisas teóricas de una desafiante intervención de los artistas en el debate intelectual de la época.

La crítica literaria interpretó la recurrente melancolía, presente en la poética modernista ecuatoriana, como una expresión de enajenación del en-

torno aristocratizante y como una copia de una cultura foránea que desconocía la cultura propia identificada con el paisaje y las costumbres. Según la opinión del influyente periodista Manuel J. Calle, los poetas modernistas añoraban la metrópoli y se distanciaban de su entorno local.<sup>1</sup>

Como observo en este ensayo, los modernistas latinoamericanos como Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío y, entre ellos, los ecuatorianos Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, Arturo Borja y Medardo Ángel Silva, en realidad participaron por derecho propio y de forma creativa en una disputa sobre el carácter de la modernidad.

Los críticos y artistas del círculo modernista marcaron distancia con las ideas sobre el lenguaje que animaba a románticos y positivistas, negaron el mito de adecuación del lenguaje a su objeto o referente y contribuyeron a posicionar la tesis de la autonomía relativa del lenguaje. Esta tesis nutrió la teoría del “arte nuevo”, pero fue parte también del discurso de las ciencias en un momento decisivo de delimitación de campos del saber.

En los países centrales, el giro cultural asociado a la teoría de la autonomía del arte marcaba el proceso de especialización de los campos del saber. El discurso de la autonomía del lenguaje informaba, por ejemplo, del surgimiento de la sociología moderna en Francia, donde Emile Durkheim<sup>2</sup> partía aguas con el sentido común y la noción de sujeto del empirismo para definir al objeto de la sociología como un objeto teóricamente construido. El proceso exitoso de institucionalización de las artes y las ciencias, como campos autónomos en Francia,<sup>3</sup> no puede reconocerse igual en la academia latinoamericana, que si bien tuvo un momento de formación institucional interesante en la primera mitad del siglo veinte, solo puede entenderse en el marco mayor de la disputa política, la revolución y sus contradicciones, antes que en el marco de la simple expansión económica.

Los modernistas latinoamericanos defendieron en sus revistas especializadas una noción profesional e informada del arte, pero en realidad cultivaron

- 
1. El periodista Manuel J. Calle propuso que el modernismo literario en el Ecuador era una influencia extranjera, y calificó al poeta Humberto Fierro como uno de los que formaban parte de la “canalla literaria”. Esta opinión la escribió en el diario *El Guante*. Los modernistas como Ernesto Noboa y Caamaño respondieron en el semanario *El Arlequín* (1915 y 1916) a esta acusación.
  2. Emile Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001).
  3. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1985).

la crítica en el marco de las contradicciones de la revolución, en medio de una irresuelta disputa política sobre la modernidad. Más allá de la especialización profesional, el discurso de autonomía del arte estaba en diálogo con nociones de libertad, emotividad, soberanía, y ética, que alimentaban conjuntamente una idea de emancipación.

La decidida intervención de los modernistas latinoamericanos en torno a la noción de la libertad de la forma o la autonomía del lenguaje, sirvió para marcar la nueva cultura secular y liberal como un espacio de enunciación que ayudó a cultivar el pensamiento crítico, a cuestionar las nociones de identidad prefijadas por el discurso romántico y contribuyó, como la que más, a forjar nuevos referentes de reconocimiento y sensibilidad hacia la experiencia de profundas transformaciones que vivían los latinoamericanos entre las guerras civiles, la revolución política y la apertura al mercado mundial. Lejos de expresar el aislamiento o afán de extranjerización de su entorno social, la crítica literaria modernista hizo en su propio campo una revolución que se puede identificar con el espíritu que marcaba en Centroamérica, el Caribe y los Andes la Revolución liberal.<sup>4</sup>

En el caso ecuatoriano, el círculo modernista libró en su campo, en el lenguaje y en la sensibilidad cultural, una guerra afín a la que libraban otros por conquistar la autonomía relativa del Estado liberal frente a la Iglesia católica, los poderes señoriales y hasta los imperios extranjeros.<sup>5</sup> Aportaron significativamente al introducir críticas a las imágenes esencialistas de paisaje y de sujeto del discurso romántico. La secularización y el cuestionamiento de jerarquías sociales, naturalizadas por el discurso hispanista y costumbrista, se desarrollaron de manera poderosa. En el conflicto social y en las revistas literarias modernistas surgieron nuevos proyectos editoriales, que se dedicaron a formar opinión crítica de alcance latinoamericano y una nueva propuesta de sensibilidad cultural. Los modernistas trabajaron a distancia deliberada de los temas románticos, elaboraron el artificio repudiando el paisaje naturalista y propusieron temas como el ocaso y la noche, como escenarios simbólicos de la nueva creación.

---

4. Gladys Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007).

5. *Ibíd.*

La reacción contra los modernistas provino de conservadores y liberales. El poeta Humberto Fierro<sup>6</sup> se refería al periodista liberal Manuel J. Calle, quien lo acusaba de exotizante, como a un periodista elemental, él sí copión, que no había desarrollado un propio punto de vista. “Trataba de hacernos creer que era un periodista ilustrado, porque citaba todo lo último que había leído en un catálogo. Pero desbarraba lamentablemente. Tiene sacrilegios y cosas inconcebibles como aquella de decir que Rubén Darío, Maeterlink y Verlaine son unos mostrencos”.<sup>7</sup>

Mi intención aquí no es agregar nuevos argumentos en torno a cómo el discurso de la autonomía del lenguaje, que abanderaron los modernistas, estuvo profundamente integrado al proceso de renovación del republicanismo radical o liberalismo latinoamericano. No me concentro, por tanto, en reconstruir y rebatir los argumentos de la crítica literaria que los describe como exotizantes. Hago, más bien, una aproximación inicial a conceptos teóricos que forman parte de un repertorio teórico mayor, todavía por estudiarse, y que permite entender la poesía moderna como un artefacto teóricamente construido dentro de una innovadora teoría del lenguaje y del sujeto moderno. Los autores que abordo fueron cultores de varios géneros de escritura y visualidad, así como de proyectos editoriales e institucionales para el arte moderno. He escogido algunas piezas de ensayo e incluso algunos textos de prosa, publicados en las revistas modernistas, que se destacaron por su incursión significativa en una esfera internacional de intercambios, identificada con el modernismo.

En contraste con el gran énfasis que ha dado la crítica literaria latinoamericana más reciente al objeto artístico, a la propia poesía modernista como objeto de estudio, yo tomo piezas que tienen la intención de presentar una definición de lo que es el modernismo y sus premisas. Considero que en estos discursos, que fueron el andamiaje teórico detrás de la creación estética, se encuentran claves para abordar el problema del modernismo y desentrañar la obra de arte.

Haré una lectura que analizará documentos históricos provenientes de las revistas modernistas, que serán vistos como documentos teóricos, en los cuales se pueden reconocer indicios de que la poesía modernista fue concebida

---

6. Humberto Fierro, poeta modernista ecuatoriano fundador de la revista *Frivolidades* (Quito, 1919). Autor de *El Laúd en el valle* (1919) y *Velada Palatina*, editado luego de su muerte en 1939.

7. Humberto Fierro, entrevistado por Carlos H. Endara, revista *Caricatura*, Quito, año I, domingo 13 de abril de 1919.

como un artefacto surgido de la crítica, la teoría e incluso del método. Podría decirse que la crítica moderna traza algunos mapas de lo que podría considerarse un método de conocimiento y representación poéticos.

El arte moderno es un espacio de enunciación que insiste en la imposibilidad de una adecuación entre palabra y objeto. Y, en este marco, la noción de sentimentalidad es propuesta por los creadores conscientes de la arbitrariedad como su apuesta por hacer una obra de arte que logre despertar nuevas sensibilidades, sentidos nuevos de belleza y de justicia y sentidos claramente marcados por su carácter efímero, desarmable y criticable.

Los teóricos contemporáneos, que han revalorizado el interés por el fenómeno del modernismo y que han marcado un nuevo terreno de reflexión contra la crítica literaria especializada en el arte, podrían ser más claramente identificados en su contexto y tradición intelectual. Este ha sido el objeto de un trabajo previo,<sup>8</sup> en el cual hice una lectura del modernismo ecuatoriano a la luz de la teoría crítica, especialmente la lectura del modernismo como fenómeno cultural y no solo estilístico, como lo proponen Marshall Berman,<sup>9</sup> David Harvey<sup>10</sup> e incluso la sociología del arte nuevo, propuesta por Pierre Bourdieu.<sup>11</sup>

En este trabajo me concentro en conceptos propuestos por los propios modernistas para entender la innovación en la que estaban embebidos, en un contexto de disputa contra quienes los acusaron de traicionar la tradición hispánica, de ser “ininteligibles” o “infantiles”, es decir, en el marco de un conflicto por irrumpir en una revolución cultural ante posiciones consolidadas de tradición cultural.

---

8. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

9. Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Bogotá: Siglo XXI, 1988).

10. David Harvey es profesor de Geografía en la Universidad Johns Hopkins. Es autor de *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).

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

Walter Benjamin<sup>12</sup> constituye un referente clave para tomar en serio estos conceptos, propuestos por los artífices del modernismo e incluirlos como conceptos teóricos relevantes para un estudio actual sobre el movimiento.<sup>13</sup> En su concepción, el discurso crítico fue cultivado por el arte moderno aun cuando otros discursos modernos plegaran al esencialismo. Para Benjamin, el arte moderno es, más que un estilo, un campo donde se mantuvo viva la crítica contra todos los intentos de la sociedad industrial de hacer de la idea del progreso un orden natural.<sup>14</sup>

He seleccionado la respuesta que Gutiérrez Nájera da a un detractor del modernismo, en el ensayo “El arte y el materialismo”; también, una pieza corta de José Martí, “El verso”; de Rubén Darío: del libro *España Contemporánea: crónicas y retratos literarios*, los artículos “El Modernismo” y “La Crítica”. De poetas y críticos ecuatorianos: J. C. Falconí Villagómez: “La influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana”; Gonzalo Escudero: “La luz cenital de Rubén Darío”. De Humberto Fierro, fragmentos de los poemas “Capricho Español”, “Brisa Heroica” y el poema “La Náyade”.

## EL MODERNISMO VISTO POR LOS MODERNISTAS Y LA IMAGEN DE LOS DOS PARAÍDOS

El estudio del modernismo exige un mapeo que haga visibles las profundas conexiones entre creaciones artísticas y discursos críticos. Ambos géneros de escritura impregnaron los proyectos editoriales modernistas y se encontraron en diálogo a través de libros, periódicos y revistas de la época. Uno de los primeros autores que propongo retomar es el poeta y ensayista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera,<sup>15</sup> y su concepto de sensibilidad como un modo de

- 
12. Esta búsqueda de la tradición crítica en el arte moderno, ligada a una valoración política de la modernidad y su visión crítica de la filosofía positivista, atraviesa la obra de Benjamin y marca su proyecto intelectual desde muy temprano.
  13. Véase Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1980) y también *La metafísica de la juventud* (Barcelona: Paidós, 1993).
  14. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005).
  15. Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), poeta y ensayista mexicano, fundador de la *Revista Azul*; crítico y prosista, publicó una serie de cuentos: *Cuentos frágiles*, *Cuentos de color de humo*, *Primeros cuentos*, *Últimos cuentos*; *Cuaresma del duque Job*.

conocimiento, basado en premisas contrastantes al positivismo, particularmente en su mito de adecuación entre lenguaje y objeto de conocimiento.

Gutiérrez Nájera publicó en 1876, en *El Correo Germánico* de la Ciudad de México, un interesante y largo ensayo que tituló “El arte y el materialismo”.<sup>16</sup> En este, el poeta argumenta a favor de la relevancia del concepto de *sentimiento, sensibilidad o sentimentalismo*, para entender el arte moderno y su proclama de autonomía de la forma artística frente a todo referente.

El concepto de sensibilidad forma parte de una crítica a las teorías del realismo y del positivismo, del “atroz materialismo”, donde surgen opiniones descalificadoras para la poesía sentimental, como las del crítico de *El Monitor*, el señor P. T., quien asegura que la poesía sentimental “es *fútil*, vana e infructuosa [...] el espíritu no existe, el amor es una quimera, luego la poesía erótica es vana y perjudicial”.<sup>17</sup>

Gutiérrez Nájera señala el error de este autor y le pide que no confunda poesía sentimental con poesía erótica:

El señor P. T. ha confundido lastimosamente la poesía sentimental con la poesía erótica. [...] ha creído que se denominaba únicamente poesía sentimental a aquella que está consagrada a cantar el amor, y esta creencia es evidentemente errónea. La poesía sentimental abraza [...] todo aquello que revela los sentimientos del poeta, ya sea por la mística meditación, ya por el ardor guerrero, ya por el lánguido suspiro.<sup>18</sup>

En su concepto, la sentimentalidad modernista no nos remite a una aproximación antirracionalista o turbada de la realidad, no es una idolatría emocionada del objeto. “La sujeción tiránica y absurda, la falta de libertad, ahoga al poeta, su genio y sofoca sus aspiraciones, le arrebató ese principio eterno que es la vida del arte”.<sup>19</sup>

El objeto del arte no es la imitación ni el retrato de la naturaleza. El arte modernista se distancia del “arte esclavizado”, aquel que está obligado a mirar siempre la tierra (el objeto), por efecto de teorías que promueven en su

---

16. Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, *El Correo Germánico* 1: 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (1876). En el ensayo extenso y por entregas, responde enérgicamente a un artículo escrito por “el incógnito crítico de *El Monitor*”, quien censura algunas de las concepciones sobre la *poesía sentimental* que defiende Gutiérrez Nájera.

17. Opinión del crítico de *El Monitor*, en Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, 3.

18. *Ibíd.*, 4.

19. *Ibíd.*, 5.



concepto la deificación de la materia. En contraste, el arte moderno tiene por objeto la discusión sobre lo bello como producto de la subjetividad y no como atributo de la materia en sí.

Para explicar esta diferencia, propone la rica imagen de dos paraísos, uno natural, real, y otro resultado de una composición artificial. En el primer paraíso, todo es real, se observa a una pareja feliz, las plantas cuelgan de la naturaleza tal cual son, tanto que podrían ser clasificadas por un botánico; así podríamos identificar a cada animal por su exactitud y realismo. Considera Gutiérrez Nájera que el retrato idéntico a la naturaleza no tiene alma, porque todo se muestra como en molde, todo repite e imita. En el segundo paraíso, por el contrario, nada se puede reconocer como una imitación perfecta. El dibujo no retrata a los objetos tal cual son. No se comprende bien qué clase de árboles, qué animales o cosas son aquellas. Sin embargo, “la composición es grandiosa, los pájaros cortan el aire [...] y la luz lo baña todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos”.<sup>20</sup>

Con la imagen de los dos paraísos, Gutiérrez Nájera insiste en que el principio del arte no es la imitación, el poeta no es el espejo que retrata con fidelidad a los objetos, pero está provisto de un material –la forma– que le permite hacer una composición artificial. El artista compone una segunda escenografía, con la riqueza y complejidad del espíritu creador, verdadera fuente de la emotividad. El creador sienta las premisas que rigen la forma y la hacen posible; en esta medida, alude a una convicción general de los modernistas respecto de la autonomía del significante, pero más allá del desencanto, el poeta hace cantar a la forma, trabaja en ella hasta hacerla fuente de una nueva emotividad.

El investigador Bernal Muñoz<sup>21</sup> ha destacado este esfuerzo por crear una segunda naturaleza en la poesía moderna y ha propuesto insistir en el concepto de sinestesia para hablar de las conexiones entre pintura, música y poesía, que en el marco del modernismo contribuyeron al proyecto de crear escenarios integrales de la sensibilidad, y que no eran artes desconectadas.

Darío estudió las posibilidades de creación de los artistas impresionistas, escribió en New York, en el año 1886, el ensayo “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”. Su observación le lleva, en la práctica, a construir un

20. *Ibid.*, 13.

21. José Luis Bernal Muñoz, “Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994). En este caso, me refiero al ensayo: “El color en la Literatura del Modernismo”.

objeto estético semejante a los que hacían los impresionistas, es decir, a encontrar la luz en el poema y a ejecutar el ejercicio de las combinaciones sensoriales, producir sensaciones asociadas a un sentido a través de estímulos dirigidos a otros. Esta forma de elaborar el poema fue asimilada por Leopoldo Lugones<sup>22</sup> y Julio Herrera y Reissig,<sup>23</sup> poetas del Río de la Plata, que elaboraron sus poemas empleando el método dariano: “sinestias y sensaciones raras [...] y armonías verbales, léxico y giros sintácticos cultistas, exotismo y erudición mitológica”.<sup>24</sup> Guillermo Sucre encuentra que, a pesar de los registros de Darío en la poesía de Lugones y Herrera y Reissig, los dos poetas construyen una distinta perspectiva. Más que la proporción y el orden simétrico, en ellos tiende a prevalecer la desproporción y la asimetría, exageración y también parodia.<sup>25</sup>

Las propuestas de Gutiérrez Nájera y de José Martí coinciden con la noción de los simbolistas franceses sugerida en la frase de “El arte es azul”, de Víctor Hugo. Mallarme, en su poema “*L’Azur*”, dirá: “el Azul triunfa, y yo lo oigo cantar en las campanas (...) / estoy obsesionado. *Azur! Azur!*”. En este sentido, Rubén Darío proponía que la palabra no tenía otro valor que el del misterio que ayudaba a presentir. De hecho, antes de publicar su libro *Azul* en 1888, Darío utilizaba el color azul como símbolo del sujeto creador. Es así como en “El pájaro azul” nos cuenta sobre un poeta que encierra en su cerebro un pájaro azul del cual solo podría liberarse a condición de la muerte del poeta.

El concepto de sensibilidad propuesto por Gutiérrez Nájera, en su amplio ensayo por entregas “El arte y el materialismo”,<sup>26</sup> constituye una síntesis del trabajo de un amplio círculo de intelectuales que concibieron la obra de arte como escenario en el que es posible la renovación de la sensibilidad en el marco de una conflictiva experiencia de emancipación. En este sentido, advierte Darío que el lector no se debe quedar embelesado por el paisaje creado por el poeta modernista, más bien debe descubrir el ejercicio de disociación entre sensibilidad y realidad al que invita el poeta que incursiona en el discurso de la forma. “Hoy no se hace modernismo con simples juegos de palabras y

---

22. Leopoldo Lugones (1874-1938), poeta modernista argentino.

23. Julio Herrera y Reissig (1875-1910), poeta modernista uruguayo.

24. Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985).

25. *Ibíd.*, 41.

26. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”.

de ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra”.<sup>27</sup>

El poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva<sup>28</sup> hablaba en este sentido, más allá de un experimento del autor con el lenguaje, de una experiencia estética que interpretaba mejor la sensibilidad del sujeto moderno. Hablaba de la relación entre los paisajes artificiales del cine, y de la poesía modernista que él mismo cultivaba; del surgimiento de una sensibilidad moderna consciente del carácter del siglo XX. Silva describe un nuevo gusto urbano,<sup>29</sup> una nueva forma de subjetividad que se identificaba mejor con aquel *segundo paraíso*; de un escenario compuesto de forma claramente artificial resultaba un universo emotivo para el público de la urbe guayaquileña: “nosotros nerviosos e inquietos organismos de la edad de artificio”, decía Silva, identificándose con una época que había roto con la sensibilidad apegada al ideal de canto a la naturaleza:

Verdad que un hombre de la edad heroica y ruda, lector de églogas primitivas hechas con el color propio de la Naturaleza, con el tono del cuadro verdadero no amaría estos paisajes de recortados árboles de viñeta hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped. Pero nosotros nerviosos e inquietos organismos de una edad de artificio, los amantes neuróticos de los ballet orientales, suntuosos deslumbrantes de voluptuosidad; nosotros hijos del siglo que mata riendo, vamos gustosos a ver pasar rápidamente como nuestras vidas atormentadas, los paisajes hechos en la Cinematografía.<sup>30</sup>

La noción de sensibilidad y de sujeto creativo que nos proponen estos autores nos remite a una noción más general e innovadora de sujeto moderno. La sensibilidad modernista contrasta con la romántica y con la del positivismo e instala nuevos referentes de emotividad que invitan a salir de la relación sujeto-objeto, para reubicarse en la condición humana. Mientras el romanticismo convoca a una contemplación emotiva de la naturaleza y promueve una ima-

---

27. Juan Valera, “A Rubén Darío”. Prólogo a *Azul*, de Rubén Darío (México D. F.: Editores Mexicanos Unidos, 2001).

28. Medardo Ángel Silva (1898-1919), poeta ecuatoriano. Publicó sus poemas en revistas y periódicos. Su libro *El árbol del bien y del mal* se publicó en 1918.

29. Valeria Coronel, “Medardo Ángel Silva y Walter Benjamin, críticos de cine”, *País Secreto. Revista de ensayo y poesía* 9 (noviembre 2005).

30. Medardo Ángel Silva, “Paisaje en el Cine”, *Ilustración: revista literaria* 15 (abril 1918). Ensayo reproducido en Carlos Calderón Chico, *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos* (Guayaquil: Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas, 1999).

gen del artista como sujeto heroico, el modernismo convoca a una sensibilidad que conecta con la propia condición desacralizada y de precaria identidad del sujeto moderno, con sus “vidas atormentadas”.

Gutiérrez Nájera y Silva sugieren que la poesía moderna está cercana a una sensibilidad de época y constituye su nuevo espacio de reconstrucción de la emotividad. El creador modernista invita al lector a reconocer las claves dentro de las cuales modela la forma, pero su trabajo va más allá de la evidencia; se despliega en la construcción de un territorio regido por unas reglas particulares, en el cual se producen varias visitas, la del autor y la de los lectores que se encuentran en una nueva sensibilidad en torno a la belleza y al horror de la condición humana. El sujeto de la sensibilidad modernista va riendo atormentado sobre su condición efímera; neurótico y conmovido visita el lugar de los paisajes artificiales.

El poeta es el sujeto moderno que se ubica en el inestable territorio del lenguaje y desde allí propone nuevos mundos posibles. La creación de nuevos paisajes artificiales, de árboles de viñeta, no es descrita como un gesto de quememportismo con el mundo, sino como (parafraseando al poeta Silva) un trabajo consciente y pacienzudo de un jardinero. La imagen nos sugiere que el artista no se identifica como un sujeto indiferente, sino como un trabajador que se esfuerza en la creación de escenarios capaces de activar una nueva sensibilidad en reconocimiento de una nueva condición humana. Este esfuerzo por construir paisajes alternativos encierra un compromiso de los modernistas por no abandonar el terreno de la sensibilidad a las propuestas románticas, positivistas o burguesas, apegadas todas, a ídolas del referente. Los críticos modernistas son explícitos al declarar su voluntad de disputar contra otras corrientes poderosas la definición legítima de “lo bueno y lo bello”, lo cual implica una concepción del arte nuevo como un espacio de reflexión ética.

Contra la atadura de lo bello a los objetos consumidos como referentes de progreso y distinción, la nueva noción de sensibilidad se liga al reconocimiento de la condición conflictiva e inestable del entorno en el que habita el sujeto moderno: “El vulgo [...] juzga únicamente por la impresión que reciben los sentidos, y prefiere un melocotón, una flor o un árbol bien pintados a todas las catástrofes de la historia desarrolladas magistralmente ante sus ojos”.<sup>31</sup>

---

31. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, 11.

El modernismo tiene condiciones para ser fuente de imaginarios de emancipación subjetiva y ruptura de esencialismos o estereotipos, tales como los promovidos por el costumbrismo estético, pero también para integrar una lectura de emancipación que liga atavismos con ataduras coloniales. “América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia”.<sup>32</sup> En contraste con la imagen del modernismo como una escuela francesa importada por poetas extranjerizantes, los autores mencionados y José Martí<sup>33</sup> defienden el papel de América Latina como fuente de renovación del lenguaje dentro de un marco mayor de emancipación. Es conocido el perfil político de Martí en la guerra de independencia de Cuba; así, en el ensayo “Nuestra América” o en el prólogo al “Poema del Niágara” de J. A Pérez Bonalde, apunta claramente a la emancipación. En este sentido, proponía Martí el trabajo de construcción de un verso como un ejercicio de creación de un mundo emancipado. Hago referencia a un ensayo-poema, publicado en la revista ecuatoriana *Altos Relieves*,<sup>34</sup> porque en él encuentro a Martí promoviendo todo esfuerzo para crear los versos como escenarios nutridos de color, sonido y perfume, al tiempo que aclara que estos elementos de la sensibilidad no son agregados o atributos de un objeto, sino elementos que remiten a la invención.

#### El verso

El verso es perla. No han de ser los versos como rosa centifolia, toda llena de hojas sino como el jazmín de Malabar, muy cargado de esencias. La hoja debe ser nítida, perfumada, sólida, tersa. Cada vasillo suyo ha de ser un vaso de aromas. El verso por donde quiera que se quiebre, ha de ser luz y perfume. Han de podarse de la lengua poética, como del árbol, todos los retoños entecos ó amarillentos ó mal nacidos, y no dejar más que los sanos y robustos, con los que con menos hojas, se alza más gallarda la rama, y pasea ella con más libertad la brisa, y nace mejor el fruto. Pulir es bueno, más dentro de la mente, y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba del mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos, ni se aquilata el verso, luego de nacido, con engalanarlo con aditamentos y aderezos. Ha de ser hecho de una pieza, y de una sola inspiración, porque no es obra de artesano que

---

32. *Ibid.*, 16.

33. José Martí Cuba (1853-1895), poeta fundador del modernismo, ensayista crítico, patriota y revolucionario.

34. José Martí, “El verso”, *Revista Altos Relieves* (junio 1906): 166.

trabaja á cordel, sino de hombre en cuyo seno se anidan cóndores, que ha de aprovechar el aleteo del cóndor.<sup>35</sup>

Los detractores del proyecto modernista se veían sintomáticamente amenazados por las implicaciones políticas de la propuesta de una nueva sensibilidad y una nueva concepción de la forma. Los detractores iban generalmente en defensa de la identidad cultural que dictaba una forma de representación y de sensibilidad más esencialista. Así, Juan Valera, católico atormentado, hacía señalamientos sobre la literatura de “última moda” y decía:

Que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos. Que en ese infinito y tenebroso e incognoscible perciba la imaginación, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y renovadas mitologías.<sup>36</sup>

En el ensayo “El Modernismo”, escrito por encargo para el periódico *La Nación* de la República Argentina, Darío comenta sobre los ataques de la prensa de Madrid en contra de (los que veían con sorna) la mala literatura latinoamericana afrancesada. La España castellana combatía la renovación cultural con argumentos sobre costumbres, tradiciones e identidad lingüística y cultural:<sup>37</sup>

El formalismo tradicional, por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según Juan Valera, no puede arrancarse “ni a veinticinco tirones”. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo como la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.<sup>38</sup>

Darío añade:

---

35. Martí, “El verso”, 166.

36. Valera, “A Rubén Darío”, 27.

37. Rubén Darío, “El Modernismo”, en *Autobiografía. España Contemporánea. Crónicas y retratos Literarios* (México D. F.: Editorial Porrúa, 1999), 238.

38. *Ibíd.*, 236.

Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad. Además la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen el gran público, y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte en todo su integral valor.<sup>39</sup>

Para Darío, a quien tanta mala fama dieron los intelectuales tradicionales españoles, fue América Latina la que sacó al idioma de la moral y las costumbres y le dio alas para reconocer los conflictos de su época, sus implicaciones para una moderna teoría del lenguaje y las nuevas nociones de subjetividad que exigían espacio:

En América hemos tenido este movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe una nueva generación americana, un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocridad. Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros de Lugones o Jaimes Freire entre los poetas [...]. Nuestro modernismo, si se puede llamar así, nos va dando un punto aparte, independiente de la literatura castellana [...] Los verdaderos consagrados saben que no se trata ya de asuntos de escuelas, de fórmulas, de clave.<sup>40</sup>

Mientras Valera encuentra que *Azul*, del poeta nicaragüense, es un libro lleno de sarcasmo, pesimista, poblado de seres fantásticos, donde vagan las ruinas de destrozadas creencias y supersticiones, Darío señala la cercanía de la ironía, el horror y la belleza en este movimiento cultural que se reconoce cultor de la crítica.

Rubén Darío fue un referente clave en la creación del modernismo ecuatoriano. Así, Falconí Villagómez<sup>41</sup> recuerda que:

---

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*, 238.

41. José Antonio Falconí Villagómez (1894-1967), médico, poeta y crítico ecuatoriano. Fundador de la revista modernista *Renacimiento*, de la ciudad de Guayaquil.

Los de mi generación, del año 12 al 20, conocimos “Azul” con notable retraso. Veinte años después, igual que “Prosas Profanas”, publicado en 1896 y que lo leímos por primera vez catorce años más tarde, y fue para los de mi promoción literaria un deslumbramiento. Por aquella época dio a la publicidad Darío su delicioso libro “Los Raros”, y entonces nos dedicamos a leerlos en idioma original; la mayor parte eran franceses, y a tomar como evangelio su métrica de “Prosas Profanas”.<sup>42</sup>

En el ensayo que tituló “La luz cenital de Rubén Darío”, Gonzalo Escudero<sup>43</sup> dice:

El advenimiento del modernismo significó la defunción del Romanticismo y de sus cuitas y pesadumbres, aunque los dómínes de la perspectiva lo definían despectivamente como decadentismo o como poesía agónica en trance de inevitable disolución [...] Incurrieron en un grave error los críticos que han sostenido la tesis que la revolución rubendariana era puramente formal porque se ceñía tan solo a las vestiduras del lenguaje poético y al embrujo de sus combinaciones, consonancias y disonancias. Había algo más hondo en esa revolución que consistía en su contenido proteico y universal. Rubén Darío exhumó todas las figuras y presencias de la mitología helénica en su poesía. Su escenario era un dilatado bosque con todas las embriagueces del verde, poblado por dioses, diosas, semidioses, sátiros, sátiresas, ninfas y náyades [...] un sentido pagano y dionisiaco por su vértigo y alegría vital y por su palingenesis germinadora en la que el ser real o irreal goza, se expande y fructifica.<sup>44</sup>

En la revista *Letras* de 1913 se publicaron dos poemas de Humberto Fierro: “Tríptico oriental”,<sup>45</sup> dedicado a Gonzalo Zaldumbide y “Siringa”.<sup>46</sup> En este número, con la colaboración de los poetas peruanos Luis Fernán Cisneros, Enrique Bustamante y Ballivián y Félix del Valle, se dedica una sección a dilucidar a Rubén Darío como maestro:

*¡Rubén Darío! ¿Quién no le debe alguna emoción inolvidable? ¿Quién no ha sentido una sacudida interior, un frissonnement indescriptible, como de*

---

42. José Antonio Falconí Villagómez, “Influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana”, en *Rubén Darío y el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 77.

43. Gonzalo Escudero, “La luz cenital de Rubén Darío”, en *Rubén Darío y el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 49-55.

44. *Ibíd.*, 50-1.

45. Humberto Fierro, “Tríptico oriental”, *Letras* II: VIII, año II (febrero 1913): 224-5.

46. Humberto Fierro, “Siringa”, *Letras* I: X (abril 1913): 310.



corriente eléctrica, al leer sus poesías? Todos hemos sido sus admiradores apasionados. Parece que hubiese escrito consultando los gustos de la generación a que pertenecemos. Como ella, a ratos se muestra desorientado; a ratos, ansioso de ideales a cual más contradictorios; ya maldice en fuerza de la desilusión que sigue a cada pasión satisfecha, ya llora de impotencia a cada ideal inalcanzado. Este poeta encarnó la neurosis de nuestro siglo y nos enseñó cantos de vida y de esperanza. En su refinamiento por el arte, pidió a la forma algo más de lo que podía darle y obligó a los versos a amoldarse al ritmo ondulante con que vibraba la poesía en lo interior de su alma.<sup>47</sup>

Aquí se deja ver el carácter de ejemplo de Darío. No se trataba de la importación de un estilo. El modernismo se forjó como una postura radical que confrontó en el plano de la cultura la autoridad de los intelectuales conservadores. En el Ecuador la Revolución liberal había logrado la secularización del Estado, pero fue el círculo modernista, junto con la prensa liberal, quien lideró el desarrollo del pensamiento crítico y mantuvo viva confrontación contra los modelos de identidad nutridos del pensamiento romántico y conservador. El modernismo ecuatoriano creó una tradición de pensamiento crítico que marcó la disputa política del siglo XX.<sup>48</sup> No es casual que para los poetas modernistas ecuatorianos el legado de Darío haya sido, al mismo tiempo, su claridad sobre el carácter de la poesía moderna y su posición como referente de revolución.

Rubén Darío marcó el espacio entre los poetas de su generación y los de las nuevas generaciones. Como dijo Pedro Henríquez Ureña, de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Darío. Asimismo, los modernistas ecuatorianos marcaron e impulsaron una revolución cultural, aún poco conocida, ligada a nuevas concepciones del sujeto en su condición y experiencia contradictoria como contemporáneos del siglo que “mata riendo”.

Entre las obras más ricas de ese período, la del poeta Humberto Fierro<sup>49</sup> sugiere precisamente un combate contra las premisas de conocimiento y nociones de subjetividad del Romanticismo, propone nuevos escenarios, pai-

---

47. Camilo Jijón Meneses, “A unos iconoclastas”, *Letras* 9 (abril 1913): 249-52.

48. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

49. Humberto Fierro (1890-1929), poeta ecuatoriano. Sus poemas fueron publicados a través de revistas y periódicos. Tiene dos libros *El Laúd en el Valle* (1919) y *Velada Palatina* (1949).

sajes artificiales en los que se combate el esencialismo conservador. El poeta pasa del horror por los templos religiosos barrocos<sup>50</sup> al desarraigo premeditado, mediante el uso de lenguajes y mitos germánicos que, a su vez, presentaba como lenguas desarraigadas de su entorno de origen.

A Fierro, varios de sus contemporáneos lo consideraron el poeta ecuatoriano ejemplar.<sup>51</sup> Podemos leer en el poema “Capricho español”<sup>52</sup> cómo el poeta muestra su distancia de la cultura hispanista y niega la conexión natural con su sensibilidad:

Cabezas de vivos, Claveles prendidos,  
Barajas dispersas y copas alzadas,  
Madroños y flecos y amor y vergüenza,  
Ni os amo, ni os odio,  
Ni os busco, ni nada.

Fierro estaba alerta al resurgimiento del neohispanismo entre las élites conservadoras quiteñas. En el poema “Brisa heroica”<sup>53</sup> se mostraba crítico con la política hispanista y el trasfondo de sus mitos:

Oigamos las guerreras armonías.  
Que dicen al pasar de aquellos días,  
mientras huyen barridas al momento.  
La negra Tradición, las Tiranías,  
croando como cuervos en el viento...

Podemos ver en los poemas de Fierro cómo se caricaturizan la figura y el comportamiento del aristócrata quiteño en sus concepciones y gustos. Para distanciarse utiliza precisamente el recurso de los dos paisajes. En el poema “La Náyade”,<sup>54</sup> publicado en la revista *Frivolidades* en 1919, y dedicado a su amigo Carlos H. Endara, Fierro nos habla de su alejamiento del gusto criollo y neohispanista que disputa contra la secularización y el espíritu de ruptura en la estética quiteña, en la década de 1910. En este poema establece una especie de formato (elementos de su poética) que mantendrá a lo largo de su obra. En

---

50. Valencia Sala, *El círculo modernista*.

51. Para Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro era el ideal del artista moderno.

52. “Capricho español”, *Claridad* I (1926): 43.

53. “Brisa heroica”, *El laúd en el Valle* (1919): 24.

54. “La Náyade”, *Revista Frivolidades* (1919): 18. Poema dedicado a Carlos H. Endara, alias “Dilettante”. Ilustrado con dibujo de círculos en un lago. Firmado por el autor.

un primer momento, el poema introduce al entorno diurno del gusto común, el gusto por la mesa y el valle natural. Luego, invita al lector a ese entorno común, que despierta sus sentidos naturales, para más tarde darle una sorpresa: “La sorprendí en un claro que hacían los enebros”, un *shock* que cambia de ambiente y lo lleva a un segundo momento en el que habla del paisaje artificial y la fuente de nuevos sentidos.

En “La Náyade” podemos observar cómo Fierro construye el poema como un primer escenario, al igual que en el teatro o en la ópera, surge un hablante lírico, o sujeto poético que en monólogo interior echa una mirada hacia el pasado, reflexiona en voz alta y va describiéndose en su metamorfosis. El poema es magistral, pues enseña el tránsito del sujeto entre el primer paisaje natural y el paisaje creado como fuente de su sensibilidad:

Me creía orgulloso  
y un corazón muy seco,  
viviendo en mis dominios  
como un hidalgo tétrico.

El personaje se ha descrito como un sujeto propietario de sangre noble, pero ha puesto en duda la naturalidad de su posición. Con un “me creía” duda de los privilegios otorgados por el derecho de sangre:

Juzgaba que mi gusto  
fragante a tomilleros,  
era matar la corza  
batida por los perros.  
Y al deshojar un día  
las rosas del Deseo,  
bañando las distancias.  
En luces de oro viejo...

Un hidalgo tétrico, es decir, un noble ensombrecido y serio se decide a salir al paisaje de sus sentidos naturales, donde se encuentra con el paladar y la costumbre. Solo el Deseo que está vivo lo conduce fuera del círculo del honor y el paladar. En medio de un paisaje poblado por las alegorías del honor cortésano, la campiña, la caza, la jauría de perros, el tomillo que despierta el olfato, ocurre una ruptura, la sorpresa que marca el paso de lo conocido a lo nuevo. Un nuevo elemento que se abre al *Deseo* y a la sorpresa, el columpio que va y viene es la puerta, el paso de lo convencional y sensorial al mundo simbólico.

El personaje está dispuesto no solo a mirar a través de la ventana del Deseo, sino a abrir la puerta y entrar al mundo alterno:

La sorprendí en un claro  
que hacían los enebros.  
Y entre las rubias frondas.  
Los céfiros traviesos  
mecían el columpio  
de un Fragonard de ensueño...

Existe un esfuerzo creativo que podría calificarse de neogótico, pero que, en contraste, entiendo como un afán por construir un nuevo escenario con personajes que jamás se encuentran juntos en la historia, como un cazador, un columpio y una náyade. El poeta ha poblado su historia con criaturas en movimiento, céfiros y náyades. Los céfiros son criaturas identificadas en la mitología con el viento suave, que dan vida a flores y frutos, criaturas de un simbolismo fecundante:

Yo la llamaba Náyade  
por sus marfiles griegos  
y por su talle lánguido  
como los juncos tiernos.  
Me sonrió unas veces  
con un silvestre miedo,  
como la sensitiva  
que vá plegar sus pétalos;  
mas ¡ay! no era un espíritu  
de encadenar con besos:  
temía despertarme  
pues sé que siempre sueño.

La náyade no es una mujer, es una ninfa que llega, juega al amor, ilusiona al sujeto y luego parte. El sujeto la descubre, sorprende, puede verla, mirarla. Sin embargo, lo más sorprendente es que ella le devuelve la mirada. La náyade representa el arte, el mundo de la creación. Él la ha nombrado Náyade; incorpora así a otra criatura en movimiento. Las náyades se columpian entre la ausencia y la presencia, aparecen y desaparecen. Lo hacen siempre a través del agua, dejando círculos que se convierten en despedidas:

Mas ¡ay! no era un espíritu  
de encadenar con besos:  
temía despertarme  
pues sé que siempre sueño.

El sujeto de la enunciación lírica se lamenta ante la imposibilidad de retenerla y sabe que no puede hacerlo, porque no se trata de un espíritu romántico, no es una novia a la que se puede *encadenar con besos*; la Náyade es forma y símbolo. No existe pasión entre ellos, se trata de un estado de conciencia. El sujeto lírico se mece entre el sueño y la realidad. Su memoria le recuerda el anhelo de novedad porque él siempre sueña, siempre desea:

Y al fin, un dulce día  
se hundió en el lago eterno,  
dejando entre mis manos.  
los círculos concéntricos...  
Y fuimos desgraciados  
y siempre lo seremos...

El presagio de pérdida y ausencia se cumple, pero no se trata de una historia de amor perdido; la ninfa pertenece al mundo simbólico, no es objeto de posesión. Se sugiere el carácter siempre incompleto del significante. La criatura existe mientras se produce el lenguaje poético, vive en el escenario fabricado. La condición efímera es una condición permanente: “fuimos desgraciados y siempre lo seremos...”.

El ataque de los modernistas a la noción de paisaje y de sujeto del Romanticismo no puede leerse solamente como la lucha de una generación por instalar nuevos estilos y modas en el espacio del arte. Es una disputa sobre el lugar de enunciación y la condición del sujeto. La disputa por la definición misma del campo del arte que ocupa febrilmente a los modernistas encierra la desacralización de las ficciones de la propuesta del programa conservador, que planteaba la esencialización de la comunidad y la identidad inamovible de sus sujetos. En el pensamiento conservador, se promueve la idea de que la nación ecuatoriana es una comunidad compuesta por sujetos determinados por identidades culturales inamovibles (las castas de la élite criolla, la plebe y los indios) integrados por el sustrato común de la moral católica. Así, la noción de sujeto moderno inestable y problemáticamente relacionado con el lenguaje, que proponen los modernistas, encierra una arremetida sustantiva contra los

principios de autoridad que defendieron los intelectuales, gobernantes y élites conservadoras.

El Romanticismo no era solo un estilo, era también un horizonte cultural que encerraba nociones de identidad esencialista, que eran fruto de la reacción de las élites conservadoras ante la conflictividad social, y que de forma comparable a los programas culturales del “orientalismo” y el “fascismo”, han sido objeto desarmado por el pensamiento crítico en varias latitudes del mundo moderno. \*

## Bibliografía

- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.
- . *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1986.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI, 1988.
- Bernal Muñoz, José Luis. “Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Buck-Morris, Susan. “Estética y anestésica”. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 169. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Calderón Chico, Carlos. *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador / Archivo Histórico del Guayas, 1999.
- “Capricho español”. *Claridad* I (1926): 43.
- Coronel, Valeria. “Medardo Ángel Silva y Walter Benjamin, críticos de cine”. *País Secreto. Revista de Ensayo y Poesía* 9 (noviembre 2005): 53-7.
- Darío, Rubén. *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- . *Azul. El salmo de la pluma, cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. México D. F.: Porrúa, 1992.
- . *Azul*. México D. F.: Editores Mexicanos Unidos, 2001.
- . “El Modernismo”. En *Autobiografía. España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios*. México D. F.: Porrúa, 1999.
- Durkheim, Emile. *Las reglas del método sociológico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Escudero, Gonzalo. “La luz cenital de Rubén Darío”. En *Rubén Darío y el Ecuador*, 49-55. Quito: Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

- Falconí Villagómez, José Antonio. "Influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana". En *Rubén Darío y el Ecuador*, 73-85. Quito: Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Fierro, Humberto. "Brisa heroica". *El lavúd en el Valle*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1919.
- . "La Náyade". *Revista Frivolidades* (1919): 18.
- . "Siringa". *Letras* I: X (abril 1913).
- . "Tríptico oriental". *Letras* II: VIII (febrero 1913), 224-5.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "El arte y el materialismo". *El correo Germánico*, 1: 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (1876).
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Jijón Meneses, Camilo. "A unos iconoclastas". *Letras*, 9 (abril 1913): 249-52.
- Martí, José. "El verso". *Revista Altos Relieves* (junio 1906): 166.
- . *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . *Páginas Escogidas*. Barcelona: Norma, 2000.
- . *Poesía Completa*. La Habana: Edición Crítica Letras Cubanas, 2001.
- . *Sus mejores páginas*. México D. F.: Porrúa, 2004.
- Revista Altos Relieves*. Quito: Editorial de las Bellas Artes y Oficios, 1906.
- Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Silva, Medardo Ángel. "Paisaje en el cine". *Ilustración: revista literaria* 15 (abril 1918).
- Valencia Sala, Gladys. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007.