

El spleen en la modernidad periférica: melancolía y temporalidad fracturada en la poesía de
la “Generación Decapitada” ecuatoriana 1857-1930

Paola Hidalgo Mafla

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2026

Committee:

José Francisco Robles

Elizabeth Hochberg

Anthony Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2026

Paola Hidalgo Mafla

University of Washington

Abstracto

El spleen en la modernidad periférica: melancolía y temporalidad fracturada en la poesía de la “Generación Decapitada” ecuatoriana 1857-1930

Paola Hidalgo Mafla

Chair of the Supervisory Committee:

José Francisco Robles

Department of Spanish and Portuguese

Esta investigación propone una lectura de la poesía de la Generación Decapitada ecuatoriana partiendo de la melancolía como categoría estética fundamental. Este estado del ser, que en sus primeras acepciones occidentales estaba relacionada con los humores del cuerpo, -la bilis negra-, ha construido una serie de presupuestos que hasta la actualidad, los estudios del psicoanálisis han logrado profundizar, tanto en sus causas y tratamiento, sin embargo, a lo largo de la historia de la humanidad se han desarrollado una serie de hipótesis que permiten tejer un vínculo entre este padecimiento del ser y su capacidad creativa; así este estudio sobre la obra de Humberto Fierro, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño y Medardo Ángel Silva, propone una lectura desde la melancolía, fundamentalmente como experiencia vinculada a una pérdida que no puede identificarse plenamente y que revela una sensibilidad marcada por la conciencia de una ausencia difusa que atraviesa la relación del sujeto con el mundo, consigo mismo y con el tiempo.

A partir del diálogo entre la tradición clásica de la melancolía, la reformulación moderna del *spleen* baudeleriano, la poesía de los simbolistas franceses y modernistas latinoamericanos y las reflexiones de Freud, Julia Kristeva y Giorgio Agamben, se sostiene que la poesía de la Generación Decapitada expresa una forma de temporalidad fracturada característica de la modernidad en la que el sujeto poético es incapaz de habitar plenamente el presente, el sujeto poético oscila entre la memoria, el ensueño y diversas formas de evasión que intentan compensar una carencia cuya naturaleza permanece indeterminada. La experiencia melancólica se convierte así en una estructura de percepción y no simplemente en un estado emocional.

El análisis demuestra que los motivos tradicionalmente asociados a estos autores —la enfermedad, el aislamiento, el hastío, la muerte o el deseo de fuga— deben entenderse menos como reflejos biográficos que como procedimientos estéticos mediante los cuales la poesía transforma la pérdida en imagen, símbolo y lenguaje. En consecuencia, la investigación cuestiona las lecturas que reducen a la Generación Decapitada al mito de los “poetas suicidas” y propone comprender su obra como una elaboración estética compleja de las tensiones propias de la modernidad periférica. Desde esta perspectiva, los Decapitados no constituyen una manifestación marginal del modernismo hispanoamericano, sino una de sus expresiones más singulares y profundas

University of Washington

Abstract

The Spleen of Peripheral Modernity: Melancholy and Fractured Temporality in the Poetry of Ecuador's Decapitated Generation (1857–1930)

Paola Hidalgo Mafla

Chair of the Supervisory Committee:

José Francisco Robles

Department of Spanish and Portuguese Studies

This study proposes a reading of the poetry of the Ecuadorian Generación Decapitada (decapitated generation) through melancholy as a fundamental aesthetic category. To this end, it reconstructs an intellectual tradition that extends from humoral theory and Aristotelian reflections on melancholic exceptionalism, through the association of Kronos (Saturn) with imagination and contemplation, medieval conceptions of acedia, and the contributions of Robert Burton, to the modern reformulations of Baudelairean spleen and the Benjaminian flâneur. Rather than viewing melancholy exclusively as a pathology or emotional condition, this study approaches it as a historical and aesthetic sensibility closely linked to artistic creation.

Drawing on the dialogue between this tradition, French Symbolist poetry, Spanish American Modernismo, and the psychoanalytic reflections of Sigmund Freud, Julia Kristeva, and Giorgio Agamben, this thesis argues that the lyrical subjects in the works of Humberto

Fierro, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, and Medardo Ángel Silva embody a melancholic experience defined by the perception of a loss whose object remains indeterminate. Unable to fully identify what has been lost—or what was never possessed yet is nevertheless experienced as lost—these poetic subjects oscillate between memory, reverie, weariness, and various forms of escape, thereby establishing a conflicted relationship with time and the present.

The analysis demonstrates that the motifs traditionally associated with these authors—illness, isolation, self-annihilation, and the desire for escape—should be understood less as biographical reflections than as aesthetic procedures through which poetry transforms loss into image, symbol, and language. Consequently, this study challenges readings that reduce the Decapitated Generation to the myth of the “suicidal poets” and instead proposes an understanding of their work as a complex aesthetic elaboration of the tensions inherent in peripheral modernity. From this perspective, the Decapitados do not constitute a marginal manifestation of Spanish American Modernismo, but rather one of its most distinctive and profound expressions.

Tabla de contenido

Contenido

Introducción	1
CAPÍTULO I: melancolía, <i>spleen</i> y la configuración del artista maldito y la modernidad: fundamentos teóricos.	8
1.1 El <i>spleen</i> moderno y la configuración del artista maldito	8
1.2. La melancolía: etimología, historia y dimensión estética	16
1.3 El <i>spleen</i> en el simbolismo francés	22
1.4 La experiencia moderna según Walter Benjamín	27
CAPITULO II: El modernismo ecuatoriano como modernidad periférica	35
2.1. La melancolía como respuesta histórica en la modernidad periférica	38
2.2 Antecedentes y formación del círculo modernista ecuatoriano	40
CAPITULO III: Trayectorias individuales y reconfiguración andina del poeta maldito	46
3.1 Humberto Fierro: el poeta del crepúsculo	47
3.2 El <i>spleen</i> como experiencia estética y existencial en la poesía de Arturo Borja.....	61
3.3 Ernesto Noboa y Caamaño: la evasión y crisis del sujeto; Romanza a las horas.....	71
3.4 Medardo Ángel Silva: la máscara e investidura del poeta	81
3.4.1. La investidura y la consolidación de Medardo Ángel Silva en el campo literario	89
Conclusiones:.....	97
Referencias:.....	102

Dedicatoria

A lo largo de estas páginas planteo un recorrido, desde la Antigüedad hasta nuestros días, para intentar comprender la melancolía. Los nombres cambian, las teorías se transforman y los remedios se multiplican, pero algo permanece: la necesidad profundamente humana de convertir la ausencia en palabra.

Quizás el melancólico sea, ante todo, alguien que recuerda. Alguien que vuelve una y otra vez sobre imágenes, momentos, personas o deseos que ya no están —o que tal vez nunca estuvieron del todo— y que, sin embargo, continúan habitando la memoria. Frente a esa pérdida difusa, la escritura ha sido desde siempre una forma de resistencia. No cura el dolor ni restituye aquello que falta, pero permite nombrarlo, imaginarlo y transformarlo.

En ocasiones, ciertas imágenes regresan a mi memoria con una claridad tan diáfana como desconcertante; como si el tiempo se negara a transcurrir sobre ellas: vuelven una y otra vez, suspendidas en un tiempo al que no pertenecen. Tal vez sea esa persistencia de lo ausente

la que me condujo hasta estas páginas; la sensación de que algunos recuerdos, reales o imaginados, continúan habitándonos aun después de haber concluido.

Por ello, dedico este trabajo a quienes han encontrado en la lectura, la creación y la escritura una manera de habitar sus propias ausencias; a quienes, en medio de un mundo cada vez más acelerado y automático, todavía conservan la capacidad de detenerse, contemplar e imaginar; a quienes escuchan resonar la melancolía en la memoria y aceptan el misterio de aquello que se siente perdido, incluso cuando nunca llegó a poseerse por completo. Quizás toda escritura nazca, en el fondo, del deseo de reconciliarse con aquello que no se tiene más.

*"Écrire sur la mélancolie n'aurait de sens, pour ceux que la mélancolie dévaste, que si l'écrit
provient de la mélancolie même"*

Julia Kristeva

Introducción

La denominada Generación Decapitada ocupa un lugar singular dentro de la historia literaria ecuatoriana. Tradicionalmente, este grupo ha sido asociado con las figuras de Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño y Medardo Ángel Silva, poetas cuya temprana y trágica muerte motivó que el crítico Raúl Andrade los reuniera bajo esa denominación. Sin embargo, más allá del carácter póstumo y legendario que ha acompañado su recepción, estos autores participaron de un proceso más amplio de renovación estética vinculado al modernismo hispanoamericano y a la influencia del simbolismo francés, particularmente de Charles Baudelaire. Aunque no constituyeron una generación en sentido estricto ni desarrollaron un programa literario común, compartieron espacios de sociabilidad intelectual, colaboraron en revistas y formaron parte de un mismo horizonte cultural que contribuyó a la consolidación del modernismo en Ecuador. Asimismo, este estudio incorporará otras voces vinculadas a los inicios de dicho movimiento, con el fin de comprender el fenómeno dentro de un marco literario más amplio.

La crítica ha privilegiado con frecuencia una lectura biográfica de estos poetas, enfatizando aspectos como la enfermedad, el consumo de sustancias o el suicidio. Sin desconocer la importancia de estos elementos, este trabajo propone desplazarse de la anécdota vital hacia el análisis de las formas en que tales experiencias son transformadas en materia estética. Desde esta perspectiva, la insistencia en imágenes de decadencia, hastío, desgaste físico o autoaniquilación no se interpreta como el simple reflejo de vidas atormentadas, sino

como parte de una sensibilidad literaria que atraviesa el simbolismo europeo, el modernismo hispanoamericano y la poesía ecuatoriana de fin de siglo. Lo que interesa aquí no es determinar la veracidad biográfica de esas experiencias, sino comprender cómo la escritura convierte el sufrimiento, la pérdida y el desencanto en principios de representación poética.

En este sentido, la melancolía constituirá la categoría central de análisis de esta investigación pues, aunque a lo largo de la historia ha sido interpretada como enfermedad, emoción, temperamento, experiencia o patología, en estas páginas se la abordará, principalmente, como una sensibilidad cultural y estética que articula una experiencia particular del tiempo y de la modernidad. Esta perspectiva permite comprender la recurrencia de imágenes asociadas al hastío, la decadencia, la evasión y la muerte en la poesía de la Generación Decapitada no como el simple reflejo de trayectorias biográficas marcadas por la tragedia, sino como la manifestación de una sensibilidad moderna atravesada por la pérdida, el desencanto y una relación conflictiva con el tiempo. En diálogo con el *spleen* baudeleriano, el decadentismo europeo y el modernismo hispanoamericano, los poetas estudiados devienen sujetos incapaces de habitar plenamente el presente, atraídos por la memoria, el ensueño, las distintas formas de evasión o la promesa de un ideal inalcanzable. La nostalgia, el tedio, la inquietud ante la muerte y la búsqueda constante de espacios alternativos de la conciencia responden a una experiencia temporal fracturada, en la que el presente aparece como un espacio insuficiente frente a aquello que se ha perdido o frente a aquello que, aun siendo intensamente deseado, nunca podrá alcanzarse.

Antes de abordar el análisis de los textos poéticos, resulta necesario delimitar los conceptos que orientan esta investigación. Por ello, este capítulo examina la trayectoria intelectual y estética de la melancolía, desde sus formulaciones clásicas hasta sus resignificaciones modernas, así como la noción de *spleen* desarrollada por Charles Baudelaire

y su influencia en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano. Asimismo, se incorporarán las reflexiones de Walter Benjamin sobre la modernidad, particularmente sus lecturas de Baudelaire, la figura del *flâneur* y la alegoría melancólica como formas de comprender la experiencia moderna. En especial, resultará relevante la interpretación benjaminiana del *Angelus Novus* de Paul Klee, donde la modernidad aparece como una acumulación de ruinas contempladas por un ángel petrificado, incapaz de detener el avance destructivo del progreso. Esta imagen ofrece un marco conceptual especialmente fértil para pensar la relación entre melancolía, temporalidad y modernidad que atraviesa la poesía de la Generación Decapitada. Asimismo, se considerará el contexto histórico y cultural en el que estas ideas fueron apropiadas en Ecuador, donde la recepción del simbolismo y del modernismo tuvo lugar en el marco de una modernización desigual e incompleta. Comprender estas condiciones resulta fundamental para interpretar cómo los poetas de la denominada Generación Decapitada reelaboraron la sensibilidad melancólica moderna dentro de una experiencia periférica de la modernidad.

Desde una perspectiva metodológica, este trabajo asume la propuesta de Castagnino, para quien la obra literaria debe entenderse como un organismo complejo cuyo análisis exige desmontar el texto en sus partes constitutivas sin perder de vista su unidad. Solo mediante este doble movimiento —descomposición e integración— resulta posible comprender los efectos intelectuales, psicológicos y estéticos que la obra produce (Castagnino 27). Concebido como un “ser viviente”, el texto demanda una lectura capaz de relacionar sus imágenes, símbolos, estructuras formales y procedimientos estéticos con los significados que articulan en conjunto (28). Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para el estudio de la Generación Decapitada, pues permite desplazar la atención desde los episodios biográficos de sus autores hacia los mecanismos mediante los cuales la escritura transforma la experiencia del dolor, la pérdida y el desencanto en una elaboración estética de la melancolía.

Así, la Generación Decapitada continúa constituyendo un territorio crítico todavía fragmentario, pues gran parte de su recepción ha privilegiado la dimensión biográfica y trágica de sus autores, reduciendo con frecuencia sus escrituras a una prolongación de sus destinos personales. Sin embargo, la persistencia de la melancolía en sus textos sugiere un fenómeno más complejo que el mero sufrimiento individual. Más que un signo autobiográfico, la melancolía configura una sensibilidad estética e intelectual desde la cual se interpreta la experiencia moderna, marcada por el desencanto, la conciencia de la fugacidad y la dificultad de reconciliarse con el presente. Esta investigación propone aproximarse a dicha sensibilidad mediante un diálogo interdisciplinario entre literatura e imagen, incorporando obras como *Melencolia I* de Albrecht Dürer, *Angelus Novus* de Paul Klee. Aunque pertenecen a contextos históricos y culturales distintos, estas representaciones comparten una preocupación por la experiencia del tiempo, la pérdida, el agotamiento interior y el extrañamiento frente al mundo. En conjunto, ofrecen una cartografía visual de la melancolía que permite ampliar la lectura de la poesía de los decapitados y comprender cómo esta deja de funcionar únicamente como motivo literario para convertirse en una forma de experimentar la existencia y de percibir la historia.

Por tanto, la producción literaria de este grupo de poetas ecuatorianos puede leerse como la expresión de una sensibilidad trágica y moderna vinculada al simbolismo francés, en la que el arte se asocia con el dolor, la alienación y la muerte. No obstante, dicha sensibilidad adquiere matices específicos en el contexto ecuatoriano de finales del siglo XIX ¹ e inicios del XX, marcado por una modernización incipiente y desigual. Sin duda, la transición de un

¹ La Revolución Liberal ecuatoriana (1895), encabezada por Eloy Alfaro, constituye uno de los acontecimientos decisivos para comprender el contexto cultural de finales del siglo XIX e inicios del XX. Benjamín Carrión la describe como un “despertar proclive hacia la acción”, en referencia al impulso modernizador que buscó transformar las estructuras políticas y sociales del país. Sin embargo, la promesa de progreso convivió con profundas desigualdades y una persistente inestabilidad política, circunstancias que marcaron el horizonte histórico desde el cual escribieron los autores vinculados al modernismo ecuatoriano.

régimen colonial a una república oligárquica, junto con los primeros atisbos de industrialización, configura un escenario que, aunque distante, guarda resonancias con la experiencia urbana descrita por Baudelaire en *Le Spleen* de París.

En este contexto, resultaría problemático reducir la melancolía de estos autores a causas exclusivamente psicológicas. Más bien, su obra puede leerse como una forma de pesimismo metafísico y estético que emerge en situaciones de desajuste temporal, donde el sujeto moderno se encuentra atrapado en un espacio liminal, entre un pasado que se disuelve y un presente que no se logra asimilar. Precisamente, la imposibilidad de atrapar, congelar o detener el tiempo y, la tensión frente a los procesos de transformación cultural serán los motivos de una joven generación de poetas que encontró en la autoaniquilación la respuesta a lo que Camus, décadas más tarde, abordaría desde la idea del absurdo de la vida.

Es importante resaltar que, la escasa visibilidad de la Generación Decapitada, contrasta con la enorme difusión de otros escritores latinoamericanos asociados a sensibilidades afines, como Rubén Darío, José Asunción Silva, Horacio Quiroga, Julián del Casal o Alfonsina Storni. A pesar de ello, los poetas ecuatorianos desarrollan una propuesta estética propia que, si bien dialoga con el simbolismo francés, sobre todo, introduce una inflexión particular en la lírica modernista de la región.

El modernismo literario ecuatoriano emerge en el marco de un proceso de transformación cultural que propició la consolidación de espacios de sociabilidad intelectual, tales como revistas y círculos literarios. En ellos se debatieron proyectos estéticos, circularon nuevas corrientes de pensamiento y se configuraron redes de producción y legitimación cultural. De este modo, el modernismo ecuatoriano no solo participó de una dinámica transnacional, sino que también formuló respuestas críticas a las particularidades de su entorno histórico y cultural (Sala 15). Por otra parte, la categoría de Generación Decapitada ha tendido

a definirse a partir de la temprana muerte asociada al suicidio y el consumo de sustancias de sus cuatro miembros —Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño y Medardo Ángel Silva—, circunstancia que ha favorecido una lectura predominantemente biográfica de su producción literaria.

Considerando esta perspectiva, la autoaniquilación puede leerse como una respuesta extrema a una desincronización histórica, puesto que, en contextos de transición cultural el sujeto puede quedar suspendido entre lógicas temporales incompatibles, situación que produce una profunda crisis de sentido y encuentra en la creación poética una forma de expresión y canalización del malestar. En este sentido, la socióloga y experta en suicidología Lorena Campo, en una entrevista señala que el suicidio puede entenderse como un fenómeno asociado a periodos de transformación social y cultural, en los que ciertos individuos no logran adaptarse a los cambios de su tiempo (Campo 2021).

Mucho antes, en el siglo XVII, Robert Burton ya había anticipado, en *The Anatomy of Melancholy*, la relación entre escritura y melancolía al afirmar: “*I write of melancholy, by being busy to avoid melancholy*” (Burton). Más que una simple confesión personal, la afirmación de Burton permite pensar la escritura como un intento de resistir, ordenar o transformar el sufrimiento mediante el lenguaje.

Asimismo, este estudio propone considerar el concepto de *spleen*, promulgado por el poeta insigne del siglo XIX, Charles Baudelaire, como una clave interpretativa central. Dicho término designa un estado de malestar profundo asociado al paso del tiempo, la modernización y la crisis del proyecto moderno. En el *spleen* se condensan la melancolía, el tedio y la percepción de un progreso material que no se corresponde con un progreso moral. En este sentido, la ciudad moderna, con sus transformaciones, desigualdades y contradicciones, se configura como el escenario privilegiado de esta experiencia.

La influencia de Baudelaire constituye el núcleo de este análisis. Su obra integral, artística, biográfica y filosófica, además de introducir nuevas formas como el poema en prosa, también propone una concepción del lenguaje como artificio capaz de producir efectos estéticos autónomos. Como el propio autor de las Flores del Mal señala en la dedicatoria a Arsène Houssaye en *Le Spleen de Paris*, donde hace referencia explícita a Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, obra precursora del poema en prosa: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y, a los sobresaltos de la conciencia?”. (Baudelaire, *Spleen* 3). Esta formulación muestra el deseo de crear una escritura capaz de expresar la vida interior del sujeto, dando lugar a una nueva forma de expresión literaria.

Siguiendo esta reflexión, los poetas de la Generación Decapitada pueden ser entendidos como sujetos modernos que, desde una sensibilidad exacerbada, responden a un mundo en transformación. Su escritura no busca reproducir el paisaje naturalista, sino construir un nuevo territorio simbólico a través del lenguaje. La radicalización estética se convierte así, en una forma de afirmación identitaria y en una respuesta crítica a las tensiones de la modernidad. En suma, esta investigación propone leer la poesía de la Generación Decapitada como una elaboración estética compleja que articula modernidad, crisis y lenguaje, y no como un simple testimonio de vidas trágicas, tal como ha sido interpretada y proyectada fuera del ámbito ecuatoriano. A partir de esta premisa, en las siguientes secciones se profundizará en el análisis de sus textos con el objetivo de demostrar cómo la poética del desgaste y la autoaniquilación se constituyen en ejes fundamentales de su propuesta literaria.

CAPÍTULO I: melancolía, *spleen* y la configuración del artista maldito y la modernidad: fundamentos teóricos.

1.1 El *spleen* moderno y la configuración del artista maldito

En este apartado se examinará el *spleen* como una categoría central para comprender la configuración del artista maldito en el contexto de la modernidad. Más que designar un estado puramente individual, el *spleen* expresa una forma de desajuste entre el sujeto y el mundo moderno, marcada por la experiencia urbana, la melancolía y la sensación de extrañamiento frente al presente. En este sentido, la obra de Charles Baudelaire resulta fundamental, pues en ella el malestar moderno adquiere una formulación estética que transforma el tedio, la fragmentación y el desencanto en experiencia poética. A partir de esta sensibilidad, Baudelaire configura una imagen del poeta atravesada por una tensión constante entre el ideal y la realidad, entre el deseo de trascendencia y la degradación de la vida moderna. Precisamente, será esta fractura la que dé forma a la figura del artista maldito: un sujeto que, aunque exaltado por su sensibilidad y capacidad creadora, permanece al mismo tiempo desplazado y en conflicto con la sociedad en la que habita. En diálogo con las reflexiones de Walter Benjamin sobre la modernidad, este análisis propone entender el *spleen* no solo como una experiencia emocional, sino como una sensibilidad histórica que redefine la manera de representar al sujeto moderno.

Bajo estas consideraciones, el poema “El albatros” de Charles Baudelaire, incluido en *Las flores del mal* (1857), constituye un texto central para comprender la figura del poeta en la modernidad. La relevancia de este poema ha sido ampliamente reconocida por la crítica y ocupa un lugar fundamental en la lectura que Walter Benjamin realiza de Baudelaire como poeta de la experiencia moderna. El poema establece una analogía entre el ave majestuosa y la agencia del poeta, articulando una imagen paradigmática del artista moderno. Baudelaire

establece una alegoría en la que representa al poeta como un ser que en el ámbito de creación se eleva con grandeza, en la realidad cotidiana aparece torpe, incomprendido y desplazado:

Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,
 Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
 Dejan penosamente arrastrando las alas,
 Sus grandes alas blancas semejantes a remos

(Baudelaire, "L'Albatros" vv 5-8)

El Albatros, soberano del cielo, amplio en su vuelo, es ridiculizado cuando desciende al mundo de los marineros: torpe, grotesco, incapaz de caminar. Esta dualidad expresa lo que Stéphane Mallarmé conceptualizaría como la tensión entre el mundo sensible y el ideal. Mallarmé, en *Crise de vers* (1897), sostenía que en el poema verdadero el poeta debe borrarse para dejar hablar a las palabras por sí solas, liberando así al lenguaje de lo cotidiano y lo concreto: "Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del placer del poema, que consiste en ir adivinando poco a poco; sugerirlo, ese es el sueño" (Mallarmé 55-65). Para él, como para Baudelaire, la poesía no describe el mundo tal como es, sino de la disputa por nombrarlo de otro modo y, precisamente de esa tensión entre dicha aspiración y los límites del lenguaje ordinario es donde nace el poema.

El poeta en espacio ideal es como el albatros: un ser superior; pertenece a una esfera de elevación, lo imaginario, lo absoluto, lo bello. No obstante, su encarnación en la realidad lo condena a la incompreensión, a la mediocridad del vulgo, por lo que su descenso al "mundo real" se traduce en un desplome total, donde es burlado y vejado.

El desplome sugiere además una reflexión sobre el lugar que ocupa la poesía en la modernidad. La humillación del ave al tocar la tierra es una alegoría de la melancolía del artista.

Aunque Baudelaire haya preferido llamarla Spleen, el estado melancólico equivale a ese conflicto entre una sensibilidad orientada hacia el ideal y una realidad dominada por criterios utilitarios e inmediatos. En este sentido, la condición del poeta moderno no se define únicamente por su capacidad creadora, sino también por su inevitable desajuste frente al mundo que habita. De manera que la poesía deviene espacio de resistencia frente a una realidad que privilegia la utilidad sobre la contemplación y la experiencia estética. Desde esta perspectiva, Benjamin interpreta a Baudelaire como una de las figuras centrales para comprender la experiencia moderna. Para el filósofo alemán, el poeta encarna una sensibilidad que no logra integrarse plenamente en la vida urbana ni en la lógica acelerada de la modernidad capitalista. Desde esta perspectiva, la poesía deja de ser una simple expresión subjetiva para convertirse en una forma de conocimiento capaz de revelar las contradicciones de su tiempo; la escritura baudeleriana preserva una experiencia que la modernidad tiende a fragmentar y banalizar, convirtiendo el malestar, el tedio y el extrañamiento en materia de reflexión estética.

Si la poesía constituye para Baudelaire una forma de resistencia frente al empobrecimiento de la experiencia moderna, es porque le permite acceder a dimensiones de la realidad que permanecen ocultas a la percepción ordinaria. En este punto resulta fundamental la herencia simbolista, corriente de la que Baudelaire es clave. Dentro de esta tradición, la creación poética se concibe como un lenguaje de correspondencias capaz de revelar vínculos secretos entre el mundo sensible y una realidad más profunda, por tanto, el poeta no se limita a describir los objetos, sino las relaciones invisibles que los unen y los transforma en experiencia estética. Desde esta perspectiva, la poesía se convierte en una forma particular de conocimiento, como sostiene Octavio Paz en *El arco y la lira*, "la poesía revela este mundo; crea otro" (Paz 13), señalando así su capacidad de trascender la descripción para instaurar una realidad nueva. Esta dimensión cognoscitiva tiene, a su vez, una base formal: según Roman Jakobson, la función poética del lenguaje se define como "la orientación hacia el mensaje como

tal, el mensaje por el mensaje" (Jakobson 358), lo que implica que el discurso poético dirige la atención hacia la construcción del propio signo, haciendo visible el acto mismo de significar.

Considerando todos los argumentos anteriores, resulta oportuno reflexionar por qué la poesía no debe reducirse exclusivamente al verso; a pesar de que la tradición la ha asociado con la métrica, la rima y el ritmo —recursos que Baudelaire domina magistralmente, ejemplo de aquello son *Las flores del mal*—, lo poético remite, en un sentido más amplio, a una forma singular de percibir y representar la realidad. La inquietud sobre cómo expresar la experiencia moderna llevó a Baudelaire a explorar nuevas posibilidades formales que excedían los límites de la poesía tradicional. De allí surge la importancia de *El spleen de París*, obra póstuma en la que el poeta desarrolla una escritura capaz de prescindir de la rigidez métrica sin renunciar a la musicalidad, la intensidad lírica ni a la búsqueda de belleza.

La modernidad urbana, con su ritmo acelerado, sus multitudes, contradicciones y transformaciones constantes, produce en el individuo sensible esa sensación de hastío, desarraigo e impotencia que Walter Benjamin identifica como una de las marcas fundamentales de la experiencia moderna. No es casual que el filósofo alemán encontrase en Baudelaire una figura privilegiada para pensar estas transformaciones: en "Sobre algunos temas en Baudelaire", Benjamin lo interpreta no como el simple poeta maldito de la tradición decadentista, sino como un observador agudo de la modernidad, un sujeto que contempla con ironía y melancolía la desaparición del viejo París mientras registra, con extraordinaria lucidez, las formas nacientes de alienación urbana (Benjamin, *Iluminaciones* II 135–140). Baudelaire convierte ese malestar en materia poética a través de los denominados pequeños poemas en prosa, textos que buscan un lenguaje flexible y contrastado, capaz de captar tanto los movimientos del alma como las disonancias de la vida contemporánea.

Así ocurre en “*Enivrez-vous*” (“¡Embriáguense!”), donde el imperativo de la voz poética no formula una simple invitación, sino una orden: embriagarse de vino, de poesía o de virtud para escapar, aunque sea momentáneamente, del peso del tiempo y de la mecanización de la existencia moderna. Más que una evasión superficial, la embriaguez representa una estrategia estética frente a una realidad que amenaza con reducir la experiencia humana a la automatización. En este sentido, el *spleen* baudeleriano puede entenderse como la expresión moderna de una sensibilidad melancólica que, incapaz de reconciliarse con el presente, busca en la imaginación, el arte o el exceso una forma momentánea de suspensión. (Baudelaire, *Spleen* 73)

Esta transformación formal no constituye únicamente un gesto estético, sino también una respuesta a las condiciones de la modernidad urbana, registradas por la mirada del *flâneur*. Baudelaire, tanto en los poemas en prosa como en la sección “*Tableaux Parisiens*” de *Las flores del mal*, dedica numerosos textos a describir la errancia de este observador por la ciudad. Probablemente el poeta encontró en la prosa una forma más adecuada para representar la fragmentación, la velocidad, las tensiones y, en cierta medida, la denuncia del mundo moderno. Para ilustrar esta idea, pensemos en el poema “*À une passante*” (“A una transeúnte”), donde la ensordecedora y agitada vida urbana ruge alrededor de la voz poética, que apenas alcanza a intercambiar una mirada con una mujer de la que podría haberse enamorado si la prisa y la fugacidad no se hubiesen dado cita en aquella calle. El encuentro dura apenas un instante, pero basta para producir la experiencia de una pérdida. Así, el sujeto poético lamenta la desaparición de una posibilidad amorosa que nunca llegó a concretarse. Esta escena resulta particularmente significativa porque anticipa una de las características esenciales de la sensibilidad melancólica: la experiencia de una ausencia cuyo objeto permanece incompleto o inalcanzable. En este sentido, el poema en prosa permite una reconfiguración del lenguaje poético en función

de una nueva experiencia histórica marcada por el *spleen*, la discontinuidad temporal y la crisis del sentido.

Desde una perspectiva posterior, Jean-Paul Sartre establece una distinción fundamental entre poesía en verso y prosa a partir del uso del lenguaje: mientras que la poesía convierte las palabras en objetos autónomos, la prosa las emplea como instrumentos de significación orientados hacia el mundo y, por tanto, dotados de una función social (Sartre 35-40). Sin embargo, la práctica del poema en prosa en autores como Baudelaire y, posteriormente Rimbaud problematiza esta separación, en la medida en que introduce una forma híbrida en la que la prosa adquiere densidad simbólica y la poesía se abre a una dimensión más discursiva. De este modo, puede sostenerse que la escritura baudeleriana anticipa, tensiona e incluso desborda la categorización sartreana, al situarse en un espacio intermedio donde el lenguaje oscila entre la expresión estética y la representación de la realidad moderna.

Volviendo al albatros, su inutilidad en tierra no es un defecto, sino la marca de su diferencia. Desde esta imagen se abre una dimensión fundamental: la poesía como experiencia de extrañamiento. En términos cercanos al formalismo ruso —corriente crítica asociada a teóricos como Viktor Shklovsky—, la poesía desautomatiza la percepción, es decir, interrumpe la forma habitual en la que vemos el mundo y nos obliga a percibirlo como si fuera nuevo. Shklovsky denominó a este procedimiento *ostranenie* (extrañamiento): por ejemplo, en lugar de decir simplemente “la noche cayó”, un poeta puede describirla como “un manto espeso que apaga los contornos del día”, obligando al lector a detenerse y reconstruir la imagen. Así, el poeta, como el albatros fuera de su elemento, rompe con la lógica ordinaria de lo real: no reproduce el mundo tal como es percibido cotidianamente, sino que lo reconfigura, volviendo extraña la experiencia común y, en ese mismo gesto, revelando su dimensión estética y su carga de angustia (Shklovski 60-61).

Esta concepción de la poesía resulta especialmente útil para aproximarse a la obra de la Generación Decapitada. Considerar la estética del extrañamiento permite comprender mejor la insistencia en motivos como la enfermedad, el hastío, la evasión y la autoaniquilación. Desde esta perspectiva, tales elementos no deben interpretarse exclusivamente como reflejos directos de las biografías de los autores, sino como procedimientos estéticos mediante los cuales la experiencia moderna adquiere una nueva legibilidad. Al igual que el poeta baudeleriano, los Decapitados transformarán en objeto de contemplación aquello que, en la vida cotidiana, suele permanecer oculto o naturalizado: el desgaste del tiempo, la fragilidad del sujeto, la sensación de desarraigo y la dificultad de habitar plenamente el presente.

Esta lectura permite desplazar la atención desde el mito biográfico de los “poetas suicidas” hacia las operaciones estéticas que articulan sus textos. En diálogo con la tradición decadentista y con los imaginarios de la modernidad, los poetas ecuatorianos construyen una retórica del desgaste que convierte la dislocación temporal en forma poética. La crisis personal deviene artificio estético: un modo de procesar, simbolizar y estilizar la relación conflictiva — marcada por el hastío, la melancolía y el rechazo del presente— con el mundo moderno. En este sentido, la singularidad de la Generación Decapitada no reside únicamente en sus trayectorias vitales, sino también en su capacidad para transformar una sensibilidad compartida por el modernismo finisecular en una expresión estética propia dentro del contexto ecuatoriano.

Está claro que esta poética se inscribe en una genealogía que remite al simbolismo francés y, particularmente, a la figura del *poète maudit* formulada por Paul Verlaine y encarnada en autores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y el propio Verlaine. Sin embargo, para comprender plenamente la sensibilidad moderna que atraviesa esta tradición resulta necesario considerar también la influencia de Edgar Allan Poe. Walter Benjamin subraya la importancia que tuvo el escritor norteamericano para Baudelaire, no solo porque tradujo una

parte significativa de su obra al francés, sino porque encontró en sus relatos una nueva manera de representar la experiencia urbana. En particular, textos como *The Man of the Crowd* anticipan la figura del observador errante que más tarde cristalizará en el *flâneur* baudeleriano: un sujeto que recorre la ciudad sin un destino preciso, aparentemente ocioso, pero atento a los signos fugaces de la multitud y a las transformaciones de la vida moderna (Benjamin, Poesía 55).

El *flâneur* no es un detective en sentido estricto, aunque comparte con él la observación minuciosa y la capacidad de descifrar aquello que permanece oculto para los demás. Su vivienda son las calles, las fachadas, los pasajes comerciales, los cafés y los quioscos de periódicos; espacios donde la ciudad se convierte en espectáculo y objeto de contemplación (Benjamin 51-55). Esta figura resulta fundamental para comprender la modernidad literaria porque encarna una nueva forma de sensibilidad: la del sujeto que se encuentra simultáneamente inmerso en la multitud y separado de ella. En el caso del poeta maldito, esta posición marginal se traduce en una lógica de transgresión donde vida y obra aparecen estrechamente vinculadas. El *spleen*, la melancolía, la provocación anticristiana, la exploración de los “paraísos artificiales” y la voluntad de llevar el lenguaje más allá de sus límites convencionales constituyen distintas manifestaciones de una misma búsqueda: convertir la experiencia moderna, con todas sus contradicciones y fracturas, en materia poética.

Por una parte, Baudelaire inaugura una sensibilidad moderna al desplazar la poesía hacia la prosa y privilegiar la potencia sugestiva de la imagen sobre la musicalidad del verso, y por otra, Rimbaud radicaliza esta ruptura en su intención de *trouver une langue* y la *voyance*. Esto implica la búsqueda de una nueva expresión lingüística y de una forma de percepción que propone una poesía visionaria, capaz de desarticular las formas heredadas y convertir el lenguaje en productor de nuevas realidades.

Asimismo, Paul Verlaine ocupa un lugar central en la configuración y consolidación de la figura del *poète maudit*, como un ser melancólico, abstraído, errante y profundamente observador. Este no solo sería quien acuñara el término en su obra *Les Poètes maudits*, sino que también lo definiría y legitimaría a través de su trayectoria vital y estética (Verlaine). Su obra revela una sensibilidad marcada por la inestabilidad, el exceso y la búsqueda de redención, contribuyendo así a fijar un modelo de poeta caracterizado por la marginalidad, la crisis espiritual y la ruptura con los valores burgueses. De este modo, el *poète maudit* no se limita a una categoría biográfica, sino que se configura como una posición estética desde la cual la autodestrucción y el exceso se transforman en materia poética, sentando las bases de una sensibilidad que será posteriormente resignificada en otros contextos, como el modernismo latinoamericano.

1.2. La melancolía: etimología, historia y dimensión estética

Tiempo y melancolía mantienen una relación inseparable dentro de la tradición cultural de Occidente. No resulta casual que la figura de Saturno —el titán Kronos— haya sido considerada durante siglos el emblema del temperamento melancólico. Tras devorar a sus hijos, su esposa Rea logra salvar a Zeus, quien lucha contra su padre y relegándolo a los confines del mundo. Desde entonces, Saturno puede interpretarse simbólicamente como una figura condenada al tiempo: apartado de la acción y privado de toda posibilidad de intervenir en el acontecer, lo único que le queda es contemplar, recordar e imaginar. Su castigo consiste precisamente en habitar el tiempo sin poder escapar de él. Se trata de una temporalidad inmóvil, suspendida, donde el pasado no puede recuperarse y el futuro no ofrece promesa alguna; es, en palabras de López, una experiencia que “supone una cancelación del pasado y también del futuro para vivir un presente sin esperanza” (López 16).

Desde esta perspectiva, Saturno se convierte en la figura paradigmática del melancólico y, simbólicamente, los melancólicos son sus herederos. Comparten una sensibilidad marcada por la introspección, la memoria y el ensueño, pero también por una extraordinaria capacidad imaginativa: la facultad de transformar en imagen aquello que ya no puede recuperarse en la realidad. Podemos imaginar a Saturno vagando cautivo en el Tártaro, con todo el tiempo del mundo para recordar e imaginar aquello que ha perdido. De manera similar, el melancólico vive entre la pérdida y la imaginación: percibe con lucidez aquello que desaparece, pero posee también la capacidad de reconstruirlo simbólicamente mediante el recuerdo melancólico, la contemplación y el arte.

Esta ambivalencia entre sufrimiento y creación encuentra una de sus formulaciones más influyentes en el *Problema XXX, 1* atribuido a Aristóteles, donde surge la célebre pregunta acerca de por qué los hombres excepcionales —poetas, filósofos, artistas o legisladores— parecen estar inclinados a la melancolía. Con ello se inaugura una tradición intelectual que vincula la bilis negra no solo con el abatimiento y la tristeza, sino también con la imaginación creadora y la sensibilidad estética. Desde el grabado *Melencolia I* de Albrecht Dürer hasta el *spleen* de Charles Baudelaire, la cultura occidental ha conservado la imagen del creador melancólico como una figura escindida entre la lucidez y el sufrimiento; entre el deseo de conocimiento y la conciencia de los límites impuestos por el tiempo. Comprender esta genealogía resulta fundamental para aproximarse a la poesía de la Generación Decapitada, donde el tratamiento de la melancolía no es, fundamentalmente, un estado anímico sino una sensibilidad estética y existencial que modela la percepción del mundo, la experiencia del tiempo y la propia creación poética.

La palabra melancolía hunde sus raíces en la Grecia clásica. En la medicina antigua se creía que el cuerpo humano estaba regido por cuatro humores²: la sangre, asociada al aire y al corazón; la flema, vinculada al agua y al cerebro; la bilis amarilla, relacionada con el fuego y el hígado; y la bilis negra, conectada con la tierra y el bazo. El equilibrio entre estos cuatro elementos se denominaba eucrasia y equivalía a la salud, mientras que su desequilibrio explicaba la enfermedad. Estos humores no solo determinaban el estado físico, sino también el temperamento moral de los individuos. El predominio de la bilis negra determinaba el temperamento melancólico: una inclinación hacia la tristeza profunda, el aislamiento y la parálisis de la voluntad. Precisamente en esta última se encuentra el origen etimológico del término: del griego *melankholía*, compuesto por kholé ("bilis") y mélas ("negro").

“Quatuor humores in humano corpore constant: Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia. Terra melancholia, aqua phlegma, aer sanguis, (colera ignis). Regimen Sanitatis Salernitanum” (Agamben, 37).

Aunque la teoría humoral fue desplazada por la ciencia moderna, su legado simbólico ha perdurado con fuerza en la cultura occidental. La literatura se apropió del término y lo transformó en una categoría privilegiada para pensar la interioridad, la pérdida, el tedio y la conciencia del tiempo. De este modo, la melancolía dejó de ser únicamente un diagnóstico médico para convertirse en una experiencia estética y existencial. Este desplazamiento semántico es el que permite trazar una línea directa desde la medicina hipocrática hasta el *spleen* de Baudelaire y, de allí, hasta los poetas ecuatorianos de inicios del siglo XX.

² El Regimen Sanitatis Salernitanum (o Regimen de salud de Salerno) fue un famoso tratado médico medieval compuesto entre los siglos XI y XIII en la Escuela Médica de Salerno, considerada uno de los centros médicos más importantes de Europa durante la Edad Media. Se trata de una obra escrita en versos latinos que reúne consejos sobre: alimentación, sueño, ejercicio, higiene, emociones, equilibrio de los humores. (Agamben 37)

La melancolía no es un concepto unívoco; ha sido entendida históricamente como una condición dual que oscila entre la lucidez creadora y la parálisis vital. Como se ha mencionado, Aristóteles aborda esta ambivalencia en el *Problema XXX, I*, donde el filósofo se cuestiona por qué los hombres excepcionales: filósofos, poetas, legisladores son melancólicos. Su respuesta sugería que la bilis negra, según su intensidad y variaciones, podía producir tanto abatimiento como estados de entusiasmo extraordinario. Con ello se instaura una tradición decisiva: la asociación entre melancolía y genialidad, concluyendo que se trataba simplemente de una enfermedad, sino de una condición ambivalente, capaz de generar sufrimiento y, al mismo tiempo, una sensibilidad superior (Aristóteles).

Desde el Renacimiento, esta tensión queda representada de forma paradigmática en *Melencolia I* de Albrecht Dürer (1514), obra a la que se aludirá recurrentemente a lo largo de este análisis. En el grabado aparece una figura alada rodeada de instrumentos asociados al saber, la medición y la creación, así como de símbolos tradicionalmente vinculados a la melancolía: el murciélago crepuscular que sobrevuela la escena, la inscripción *Melencolia I* y el gesto pensativo del ángel, cuya mano descansa sobre la mejilla en actitud de resignada contemplación. Aunque posee a su alrededor todos los recursos necesarios para crear y conocer, permanece inmóvil, absorto en una reflexión que parece haber suspendido toda posibilidad de acción. El ángel de Dürer no carece de conocimiento ni de talento; lo que parece haber perdido es el impulso para transformar ese conocimiento en acto. Quizás el ángel de Dürer se encuentra atrapado en una experiencia semejante a la de Saturno. Rodeado de instrumentos, parece poseer todas las condiciones para actuar y crear, pero permanece suspendido en una reflexión que lo aparta del mundo. Su mirada no transmite ignorancia, sino una conciencia excesiva del tiempo y de los límites de la condición humana. Hay en la imagen una intuición que acompañará a la melancolía durante siglos: cuanto más profundamente se

comprende la fugacidad de las cosas, más difícil resulta entregarse plenamente a ellas. La lucidez que alimenta la creación es también la que amenaza con paralizarla.



Figura 1. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. Grabado. 24.1 × 19.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Como se sabe, la tradición mitológica vinculó la melancolía con Saturno, o el titán Kronos de la mitología griega, y con la conciencia del tiempo como fuerza destructora. Esta herencia saturnina encuentra eco en *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, cuyo estudio resulta iluminador ante la intención de comprender la obra conectada a la vida de los poetas de la Generación Decapitada. En primer lugar, Burton enumera con precisión los rasgos del melancólico: gusto por la introspección, aislamiento voluntario, paseo meditativo, ensoñación constante, diálogo interior, refugio en la imaginación. Todos estos rasgos, que para Burton son síntomas de una condición que puede ser simultáneamente placentera y peligrosa, se identifican en los rasgos que componen la personalidad de los cuatro poetas ecuatorianos.

El melancólico construye su mundo interior como una obra de arte, pero ese mismo mundo puede volverse una trampa de la que es difícil salir. Esta asociación introduce una dimensión crucial: el melancólico no solo padece por un objeto perdido, sino por la conciencia de que todo está sometido al devenir, a la ruina y a la desaparición. Anne Adell en su libro

Atrapados por Saturno (2022) nos dice el melancólico no conoce el término medio: quien la experimenta percibe con intensidad la fugacidad de todas las cosas y la imposibilidad de retenerlas, como lo explicarán en el futuro Freud, Julia Kristeva y el filósofo italiano Giorgio Agamben. Esta afirmación permite separar la melancolía de la nostalgia, puesto que la segunda remite al deseo de recuperar un lugar o un momento concreto del pasado, sin embargo la melancolía apunta a la fractura temporal y la imposibilidad de retener el tiempo mismo. No se añora únicamente algo que fue, sino la condición de permanencia que jamás existió plenamente.

Asimismo, la obra de Burton examina la condición del melancólico desde perspectivas médicas, filosóficas, religiosas y literarias, trascendiendo los tratados clínicos para representar una vasta enciclopedia del malestar humano, donde la melancolía aparece como experiencia total que compromete cuerpo, imaginación, afectos y pensamiento. Burton describe su primera fase con notable ambivalencia: el sujeto melancólico disfruta de la soledad, del paseo meditativo, de la ensoñación interior; como señala el propio autor, el melancólico "*loves to be alone, to walk alone, meditate alone, and frame a thousand phantastical imaginations unto himself*" (Burton, pt. 1, sec. 2, mem. 2, subsec. 6). Hay en ello una forma de retiro del mundo donde la conciencia se repliega sobre sí misma y encuentra deleite en sus propias invenciones. Sin embargo, Burton advierte que esta misma potencia imaginativa puede degenerar en perturbación cuando el retiro se prolonga: la imaginación deja entonces de consolar para convertirse en fuente de tormento. Allí reside la intuición central de su obra: la creatividad y la autodestrucción brotan de una misma fuente.

Estas formulaciones históricas de la melancolía encuentran sus reelaboraciones más influyentes para el análisis literario moderno en las obras de Sigmund Freud y Julia Kristeva. En *Duelo y melancolía*, Freud distingue entre el duelo —donde la pérdida es reconocida con

claridad y puede elaborarse— y la melancolía, donde la pérdida permanece opaca para el propio sujeto. Freud formula esta diferencia con una imagen célebre: "la sombra del objeto cayó sobre el yo", lo que significa que el objeto perdido es interiorizado y pasa a habitar conflictivamente la subjetividad (Freud 6). Cuando la pérdida no logra resolverse en el plano vital, puede desplazarse hacia el lenguaje, la imagen o la forma estética: el dolor interior busca una vía de representación, y la escritura se convierte en espacio de elaboración parcial. Esta lectura resulta especialmente crucial para comprender a la Generación Decapitada, en cuya poesía la pérdida rara vez aparece de manera unívoca, sino como sensación difusa de vacío, imposibilidad amorosa y extrañamiento frente al mundo. Kristeva, por su parte, a lo largo de su libro *Sol negro: Depresión y melancolía*, vincula la condición melancólica con una relación radicalmente conflictiva con el lenguaje mismo. Estos marcos teóricos serán desplegados en el análisis de cada poeta, en la medida en que cada uno de ellos encarna una modulación particular de la experiencia melancólica.

1.3 El *spleen* en el simbolismo francés

El concepto de *spleen* se consolida en la obra de Charles Baudelaire como una categoría estética y existencial fundamental para comprender la experiencia de la modernidad. Este término designa una forma de malestar caracterizada por el tedio, la angustia y el hastío. En este sentido, Walter Benjamin considera a Baudelaire un genio nutrido de melancolía, cuyo carácter alegórico permite comprender la transformación de la experiencia moderna (Benjamin). Así, el *spleen* puede leerse como una resemantización moderna de la melancolía, noción que, desde la medicina hipocrática, se vinculó con la bilis negra como causa de un temperamento particular. Esta concepción fue posteriormente desarrollada por Galeno y reinterpretada en la tradición filosófica, particularmente en los *Problemas* atribuidos a Aristóteles, donde la melancolía se asocia no solo con la enfermedad, sino también con formas excepcionales de sensibilidad y creación.

En la temprana modernidad, Robert Burton retoma y sistematiza esta tradición en *The Anatomy of Melancholy* (1621), ampliando su alcance hacia dimensiones culturales, sociales y psicológicas. En Baudelaire, estos afectos se reconfiguran en el marco de la modernidad urbana y surgen de la conciencia de una fractura irreconciliable entre el ideal y la realidad. Como observa Benjamin, la mirada del poeta —asimilable a la del *flâneur*— se sitúa en una posición liminal frente a la ciudad moderna, marcada por la alienación y la búsqueda de refugio en la multitud (Benjamin 40). Así, el *spleen* no solo constituye un estado anímico individual, sino una forma de percepción del mundo que define la sensibilidad moderna.

En *Les Fleurs du mal* y, fundamentalmente, en *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* (1869), el *spleen* se articula como el reverso del ideal, configurando una tensión estructural en la subjetividad. Como señala Walter Benjamin, “el *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (Benjamin 185), lo que permite entenderlo como una experiencia histórica vinculada a las transformaciones abrumadoras de la modernidad y no como una emoción aislada. En efecto, los procesos de urbanización, industrialización y expansión del capitalismo en el París del siglo XIX generan una profunda alteración de la experiencia cotidiana, marcada por la aceleración del tiempo, la masificación y la pérdida de referentes tradicionales.

No es casual, en este sentido, que el último poema de la sección “La muerte” de *Las flores del mal* sea “El viaje”, (Baudelaire, 117) donde el desplazamiento, leitmotiv en la figura del *flâneur*, alcanza su límite último. La muerte aparece entonces como la última “estación” de ese recorrido, no como clausura, sino como apertura hacia lo desconocido. En sus versos finales, Baudelaire lo formula con claridad: “*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*” (Baudelaire, Le voyage), esto

es, “sumergirse en el fondo del abismo, ¿cielo o infierno, ¿qué importa?, al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”.

En este contexto, el *spleen* puede interpretarse como una respuesta subjetiva a las transformaciones propias de la modernidad. La modernización de la ciudad, que implica tanto una reorganización del espacio urbano como una reconfiguración de las relaciones sociales, produce una sensación de extrañamiento y desarraigo. El individuo moderno se enfrenta así, a una realidad cambiante y fragmentaria que dificulta la construcción de un sentido estable, dando lugar a una forma de malestar que trasciende lo meramente psicológico.

Desde una perspectiva psicoanalítica, este malestar puede comprenderse a la luz de las definiciones de la melancolía propuestas por Julia Kristeva en *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Para Kristeva, la melancolía surge como una respuesta del yo ante una serie de “pérdidas” o “muertes” que no siempre pueden identificarse con claridad (Kristeva 66-71). En este sentido, la reacción desdeñosa del individuo frente a la modernidad puede leerse como la manifestación de dichas pérdidas: en primer lugar, la pérdida del pasado, entendida como la imposibilidad de sustraerse al paso del tiempo y a la transición de una ciudad medieval a una moderna; asimismo, la pérdida del amor, así como la restricción de la libertad creativa -si se considera que varios poemas de *Las flores del mal* fueron objeto de censura-, entre otros factores.

Esta experiencia puede profundizarse aún más, si consideramos la perspectiva filosófica de Martin Heidegger, quien definió el tedio como una “tonalidad afectiva” fundamental que revela la relación del ser humano con el tiempo y con su propia existencia. Bajo esta mirada, el tedio deja de ser un estado pasajero para convertirse en una condición ontológica que evidencia el vacío y la indeterminación del ser. De manera que el *spleen*

baudeleriano puede entenderse como una manifestación incipiente de una experiencia en la que el sujeto se percibe atrapado en una temporalidad que se dilata y pierde significado.

En el plano estético, estas transformaciones se inscriben en el surgimiento del simbolismo, corriente de la cual Baudelaire es precursor. Este movimiento se caracteriza por la búsqueda de correspondencias entre el mundo sensible y una realidad trascendente; sin embargo, dicha aspiración se ve constantemente frustrada. Como señala Balakian, se trata de “una tentativa de trascender lo real mediante el símbolo, en un contexto de profunda crisis espiritual” (Balakian 14). En esta línea, el *spleen* adquiere una función central: pone en evidencia la imposibilidad de acceso al ideal. Según la interpretación que hace Andrés Sánchez de la obra de Antoine Compagnon, la modernidad se define por una tensión interna entre proyectos opuestos que impiden concebirla como una totalidad coherente (Sánchez)

Esta imposibilidad de acceso al ideal, formulada en el plano estético, encuentra su correlato en el plano psíquico. El *spleen* es, en este sentido, un término marcadamente baudeleriano: sugiere una suerte de ictericia del espíritu y de la mente, estrechamente vinculada al humor bilioso y melancólico de la medicina premoderna. No obstante, esta noción puede complementarse a la luz de la teoría de Julia Kristeva en *Black Sun*, particularmente en lo que la autora denomina melancolía o depresión narcisista: aquella en la que el sujeto experimenta un profundo dolor ante una pérdida cuyo objeto no logra identificar plenamente. Desde esta perspectiva, el *spleen* no remite a una carencia concreta, sino a una ausencia difusa que impregna toda la experiencia subjetiva, -como el ser vive y siente desde su interior-, generando un malestar persistente que el sujeto no puede atribuir a una causa precisa.

La sensibilidad que atraviesa *Le Spleen de París* se inscribe, precisamente, en este horizonte: se aleja de cualquier forma de optimismo o esperanza y, responde a una época que no puede definirse en torno a una estética unitaria ni a un tipo humano claramente delimitado.

En consecuencia, la poesía, -ya sea en verso o en prosa- deja de ser un género literario y deviene forma de vivir, capaz de rebasar los límites del lenguaje y convertirse en la forma misma de habitar el mundo.

Baudelaire lleva su propia existencia al plano artístico, convirtiendo el tedio en materia poética. Asimismo, los poemas en prosa de *El spleen de París*, constituyen una de las respuestas formales más significativas a esta crisis. Este nuevo género -definido por el propio Baudelaire como una prosa “poética y musical, aunque sin ritmo ni rima”- rompe con las estructuras tradicionales del verso y permite una mayor flexibilidad expresiva. Liberada de las restricciones métricas, la prosa se convierte en un medio capaz de captar los movimientos cambiantes del alma y de representar la fragmentación de la experiencia moderna. En este sentido, la forma misma del poema en prosa encarna la inestabilidad y la discontinuidad propias del *spleen*.

Asimismo, el contexto histórico en el que se inscribe la obra de Baudelaire, resulta fundamental para comprender esta sensibilidad. El siglo XIX se caracteriza por un fuerte impulso de progreso científico, técnico y económico, celebrado, entre otros espacios, en las exposiciones universales. No obstante, la identificación entre progreso material y progreso moral genera una profunda contradicción: mientras la sociedad avanza hacia el desarrollo tecnológico y arquitectónico, los conflictos sociales como la desigualdad, miseria y alienación persisten e incluso se intensifican.

Sobre esta base, el *spleen* puede leerse como una expresión de la crisis del proyecto moderno. La ciudad industrial, organizada en función de la lógica del capitalismo, se convierte en un espacio donde coexisten el desarrollo y la degradación: junto al progreso emergen el hacinamiento, la pobreza y las enfermedades. Baudelaire capta esta ambivalencia y la traduce

en una sensibilidad marcada por la decadencia, en la que el sujeto experimenta simultáneamente fascinación y rechazo frente al mundo moderno.

Finalmente, uno de los elementos centrales del *spleen* es su relación con el tiempo y el absurdo de la vida. La experiencia temporal del sujeto moderno se caracteriza por una sensación de peso, repetición e imposibilidad de escape. El tiempo deja de ser una promesa de futuro y se convierte en una carga que corroee el presente y que invita a la evasión. Esta idea se expresa con claridad en la imagen de Sísifo, evocada por Baudelaire como símbolo del esfuerzo inútil y de la repetición interminable:

Para cargar un fardo tan pesado,
 ¡haría falta, Sísifo, tu valor!
 Aunque pongamos el corazón en la obra,
 el arte es largo y el tiempo es corto.
 (Baudelaire, El de la mala suerte vv 1-4)

La conciencia del paso del tiempo produce una lucidez dolorosa que paraliza la voluntad y conduce al tedio. De este modo, el sujeto queda atrapado en un presente que se prolonga indefinidamente, incapaz de proyectarse hacia el futuro o de recuperar el pasado. En este sentido, el *spleen* puede entenderse como la experiencia de una temporalidad rota, en la que el individuo, como el albatros, habita una caída constante, marcada por la imposibilidad de reconciliación entre el ideal y la realidad

1.4 La experiencia moderna según Walter Benjamín

La reflexión de Benjamin sobre la modernidad se articula en torno a la transformación de la experiencia (*Erfahrung*) en vivencia (*Erlebnis*). Esta distinción central dentro de su pensamiento permite comprender cómo la modernidad capitalista modifica no solamente las

condiciones materiales de existencia, sino también las formas mediante las cuales el sujeto percibe, organiza y transmite su estar en el mundo. Mientras la experiencia tradicional implicaba acumulación, continuidad y memoria colectiva, la vivencia moderna aparece marcada por la instantaneidad, la fragmentación y la discontinuidad. No se trata únicamente de un cambio psicológico o individual, sino de una mutación histórica que afecta profundamente la relación entre sujeto, tiempo y realidad. Conviene subrayar que, para Benjamin, la experiencia tradicional estaba ligada a la posibilidad del relato y de la transmisión comunitaria del saber. La experiencia poseía una dimensión compartida: podía comunicarse y sedimentarse culturalmente. Sin embargo, el avance de la racionalización moderna, el desarrollo técnico y la aceleración de la vida urbana erosionan progresivamente esta capacidad.

La modernidad destruye las formas estables de percepción y produce un sujeto sometido a estímulos constantes y discontinuos. En este punto, Benjamin no desarrolla simplemente una crítica nostálgica del pasado, sino una reflexión compleja sobre las nuevas condiciones de sensibilidad que inaugura el capitalismo moderno. Lo significativo de su planteamiento es que reconoce la ambivalencia de la modernidad: al mismo tiempo que empobrece la experiencia, produce nuevas formas de percepción estética y nuevas configuraciones subjetivas.

Esta crisis se intensifica de manera radical tras la Primera Guerra Mundial. En “Experiencia y pobreza”, Benjamin sostiene que los hombres regresaron del frente “enmudecidos”, incapaces de transmitir aquello que habían vivido (Benjamin, *Discursos interrumpidos* 168). La guerra destruye la posibilidad misma de narrar la experiencia, pues el trauma excede los mecanismos tradicionales de representación. Este aspecto resulta fundamental, pues permite entender que la crisis moderna no afecta únicamente la vida social, sino también el lenguaje y la memoria. El sujeto moderno ya no logra integrar lo vivido dentro

de una continuidad narrativa coherente. La experiencia deja de acumularse y se transforma en una sucesión de impactos aislados y difíciles de asimilar.

A mi juicio, este diagnóstico benjaminiano es particularmente relevante porque permite comprender la modernidad no solo como un proceso económico o tecnológico, sino también como una crisis espiritual y simbólica. La imposibilidad de narrar implica una fractura en la relación del individuo con el mundo y consigo mismo. En este sentido, la experiencia moderna aparece profundamente vinculada al desarraigo, al aislamiento y a la pérdida de sentido colectivo. Las intuiciones de Benjamin encuentran eco en las reflexiones de Giorgio Agamben, quien afirma que “el hombre contemporáneo ha sido expropiado de su experiencia” (*Infancia e historia* 13). La observación de Agamben prolonga y radicaliza el planteamiento benjaminiano, pues evidencia que la modernidad capitalista no solo reorganiza las estructuras sociales, sino también la dimensión íntima de la subjetividad y de la memoria.

Dentro de este panorama, el concepto de *shock* ocupa un lugar central. Benjamin sostiene que la vida urbana moderna somete al individuo a una sobrecarga constante de estímulos sensoriales: tráfico, ruido, velocidad, anuncios, multitudes y desplazamientos continuos irrumpen de manera incesante sobre la conciencia. El sujeto moderno debe reaccionar defensivamente ante este exceso perceptivo, lo que genera una experiencia fragmentaria y superficial (Benjamin, *Poesía y capitalismo* 132). En palabras de Juárez, “los estímulos aumentaron en velocidad y en precipitación”, generando una “vivencia de shock” que sustituye a la experiencia profunda. Lo verdaderamente significativo de esta formulación es que el *shock* no constituye un fenómeno accidental, sino una condición estructural de la modernidad capitalista.

En este punto, las reflexiones de Benjamin dialogan estrechamente con las ideas de Georg Simmel acerca de la vida metropolitana. En “Las grandes urbes y la vida del espíritu”,

Simmel sostiene que el sujeto urbano desarrolla una “actitud blasé” como mecanismo de defensa frente a la intensificación nerviosa propia de la ciudad moderna (Simmel 250). Tanto en Simmel como en Benjamin, la metrópolis aparece asociada a una transformación profunda de la sensibilidad. Sin embargo, Benjamin va más allá de la descripción sociológica, pues intenta comprender cómo estas nuevas formas perceptivas se encuentran ligadas al desarrollo histórico del capitalismo y a las formas culturales que este produce. La experiencia moderna, entonces, no puede entenderse separada de las dinámicas de circulación, mercancía y consumo que organizan la vida urbana.

Es precisamente dentro de este contexto donde la figura de Charles Baudelaire adquiere una importancia decisiva. Benjamin encuentra en Baudelaire al poeta capaz de transformar el *shock* moderno en experiencia estética. La poesía baudeleriana no evade la modernidad; por el contrario, se sumerge en ella para revelar sus contradicciones internas. Este aspecto resulta esencial porque permite comprender que la modernidad estética surge de la misma crisis espiritual producida por el capitalismo urbano. Baudelaire convierte la fragmentación, el hastío y el extrañamiento en materia poética, logrando representar aquello que la experiencia cotidiana apenas puede asimilar conscientemente.

La relevancia de Baudelaire dentro del pensamiento benjaminiano radica en que el poeta francés encarna de manera paradigmática las tensiones del sujeto moderno. Su obra expresa simultáneamente fascinación y rechazo frente a la ciudad, atracción y repulsión frente a la multitud, deseo de trascendencia y conciencia de decadencia. En este sentido, la poesía baudeleriana no debe entenderse únicamente como una manifestación estética individual, sino como un síntoma histórico de la modernidad. Como señala Marshall Berman, la experiencia moderna implica habitar un mundo que promete transformación y progreso mientras destruye

continuamente toda estabilidad; “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (1). Baudelaire logra convertir esa contradicción en una sensibilidad poética profundamente moderna.

En el ensayo “El París de Baudelaire”, Benjamin desarrolla una lectura que trasciende el análisis estrictamente literario para situarse en una perspectiva histórico-social. La poesía de Baudelaire aparece allí como un dispositivo crítico capaz de revelar las estructuras profundas de la modernidad capitalista. Benjamin sostiene que Baudelaire no se limita a representar París; más bien, descifra las lógicas ocultas que organizan la experiencia moderna. El poeta funciona así como una especie de “historiador inconsciente” de su tiempo, alguien capaz de captar las transformaciones subjetivas y materiales producidas por el capitalismo urbano antes incluso de que estas puedan formularse conceptualmente.

El París del Segundo Imperio, bajo el gobierno de Napoleón III, constituye el espacio privilegiado de esta transformación. La ciudad deja de ser únicamente un escenario para convertirse en una estructura determinante de la sensibilidad moderna. Los bulevares, pasajes comerciales, vitrinas y espacios de circulación representan el avance de un nuevo orden urbano organizado en torno a la mercancía y el consumo. Benjamin comprende que estas transformaciones arquitectónicas no poseen únicamente una dimensión material; modifican también la percepción y la experiencia cotidiana. La ciudad moderna fragmenta la mirada, acelera los desplazamientos y convierte al individuo en espectador permanente de una realidad saturada de imágenes y estímulos (Benjamin Iluminaciones 27, 51)

Resulta importante señalar que la multitud y el anonimato desempeñan un papel central dentro de esta nueva sensibilidad urbana. El sujeto moderno experimenta simultáneamente cercanía física y aislamiento emocional. Rodeado constantemente de personas, permanece sin embargo separado de ellas por relaciones impersonales y fugaces. Esta contradicción produce una sensación de extrañamiento que se convertirá en uno de los núcleos fundamentales de la

literatura moderna. La ciudad aparece así como un espacio profundamente ambivalente: lugar de fascinación estética y escenario de alienación espiritual. Precisamente por ello, la experiencia urbana se encuentra tan estrechamente vinculada al *spleen* baudeleriano y a la crisis del sujeto moderno.

Dentro de este escenario la figura del *flâneur* es crucial, pues se convierte en uno de los conceptos más representativos de la reflexión benjaminiana sobre la modernidad. El paseante urbano recorre la ciudad sin integrarse completamente en ella, transformando el espacio público en objeto de contemplación. Benjamin afirma que “el bulevar es la vivienda del *flâneur*” y describe su mirada como alguien que “hace botánica en el asfalto” (Benjamin, *Poesía y capitalismo* 50). Sin embargo, el *flâneur* no es un simple observador ocioso, su figura encarna una nueva forma de relación con la ciudad y con la experiencia moderna. Lo verdaderamente interesante de esta figura radica en su ambigüedad. El *flâneur* aparenta situarse al margen de la lógica capitalista, observando críticamente la ciudad y sus dinámicas; no obstante, él también forma parte de ellas. Su contemplación depende precisamente de los espacios de circulación y exhibición producidos por el capitalismo urbano. En este sentido, Benjamin parece sugerir que el artista moderno ya no puede ocupar una posición completamente exterior respecto al sistema que critica, por lo que el *flâneur* encarna simultáneamente fascinación y distancia crítica, participación y extrañamiento. Esta contradicción permite comprender por qué la modernidad artística se encuentra atravesada por una constante conciencia de crisis y ambivalencia.

La relación entre Baudelaire y el mercado resulta igualmente significativa. El poeta no se sitúa fuera del capitalismo, sino inmerso en sus propias lógicas materiales: experimenta precariedad económica y su obra circula como mercancía dentro del mercado cultural moderno. La poesía adquiere así un carácter profundamente ambiguo. Por un lado, representa

una tentativa de resistencia frente a la mercantilización de la experiencia; por otro, se encuentra inevitablemente condicionada por el mismo sistema que intenta problematizar. Esta tensión explica en gran medida la tonalidad melancólica y crítica que atraviesa gran parte de la literatura moderna.

Finalmente, el propio método de escritura de Benjamin refuerza esta concepción de la modernidad. Su pensamiento no se desarrolla mediante una estructura lineal y sistemática, sino a través de fragmentos, citas, imágenes y montajes textuales que reproducen formalmente la discontinuidad característica de la experiencia moderna. Benjamin actúa como una especie de “trapero” que recoge restos dispersos de la historia para construir constelaciones de sentido. Esta forma de escritura no solo describe la modernidad: la encarna. De hecho, podría afirmarse que Benjamin convierte el fragmento en una forma crítica de conocimiento, adecuada para pensar una realidad donde la totalidad ha dejado de ser accesible. Precisamente allí reside una de las mayores potencias de su pensamiento: en comprender que la modernidad exige nuevas formas de lectura, escritura y representación capaces de expresar la fractura constitutiva de la experiencia contemporánea.

La relación entre melancolía y tiempo adquiere una formulación particularmente sugerente en Walter Benjamin a través de su célebre interpretación del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, obra a la que denominó “El Ángel de la Historia”. Según Benjamin, el ángel contempla el pasado y percibe allí una catástrofe que acumula ruina sobre ruina. Quisiera detenerse y reparar aquello que ha sido destruido; sin embargo, una fuerza irresistible lo arrastra hacia el futuro. El progreso. Mientras es empujado hacia adelante, su mirada permanece fija en el pasado, horrorizada ante el creciente mundo reducido a escombros sobre el cual ya no puede intervenir. El Ángel de la Historia constituye, en este sentido, una figura profundamente melancólica pues posee plena conciencia de la irreversibilidad del tiempo. La

melancolía benjaminiana no consiste únicamente en el hastío, sino en la comprensión crítica de que aquello que la modernidad sacrifica en nombre del progreso desaparece para siempre. vivido (Benjamin, *Discursos interrumpidos* 168- 173)



Figura 2. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Acuarela, tinta y tiza sobre papel

Desde esta perspectiva, el ángel de Benjamin dialoga de manera inesperada con la *Melencolia I* de Dürer. Ambos parecen atrapados en una relación conflictiva con el tiempo: el primero contempla impotente las ruinas que deja la historia; la segunda permanece suspendida ante un conocimiento que no logra transformarse en acción. En ambos casos, la lucidez aparece acompañada por una forma de inmovilización. Esta afinidad permite comprender el *spleen* baudeleriano como una manifestación moderna de la misma experiencia. El poeta ocupa la posición de una conciencia que percibe con intensidad la fractura entre ideal y realidad, entre las promesas del progreso y la experiencia efectiva del presente. La diferencia es que Baudelaire traslada esa tensión al interior de la subjetividad, convirtiéndola en hastío, desencanto y deseo de evasión. Así, el *spleen* puede entenderse como la expresión íntima de una temporalidad fracturada que tanto Dürer como Benjamin habían representado mediante figuras alegóricas.

En este marco, el *flâneur*, elaborado por Baudelaire y posteriormente desarrollado por Benjamin, podría leerse también como una figura melancólica. Su errancia por la ciudad no responde, necesariamente al placer de la observación, sino a una dificultad más profunda para integrarse plenamente en el tiempo histórico que habita. Mientras la multitud se deja arrastrar por el ritmo del progreso, el *flâneur* se detiene, observa y convierte la experiencia urbana en objeto de contemplación. Su caminar es una forma de resistencia frente a la aceleración moderna. Esta figura encontrará sus correspondencias en los poetas ecuatorianos de la Generación Decapitada, donde el desplazamiento no ocurrirá por los bulevares parisinos, sino por los espacios urbanos y rurales del país andino. No obstante, la experiencia de fondo permanece: la sensación de habitar un presente que nunca termina de sentirse propio. Como se verá en los apartados de análisis, cada uno de estos poetas construye una versión particular de ese sujeto melancólico que vaga entre la memoria, la imaginación y un tiempo que se le escapa constantemente.

CAPITULO II: El modernismo ecuatoriano como modernidad periférica

La producción literaria en el Ecuador de finales del siglo XIX e inicios del XX se encuentra profundamente mediada por los conflictos políticos de la época, en particular por el impacto de la Revolución Liberal (1895) liderada por Eloy Alfaro, proceso que, para el escritor y crítico literario ecuatoriano, Benjamín Carrión, constituyó “un despertar proclive hacia la acción”. (Carrión 96). En un contexto de agitada vida republicana, marcado por la violencia política, la pugna entre conservadores y liberales y una democracia aún inestable, la literatura debe entenderse como un sistema coherente que articula temas, formas, medios expresivos y un público lector vinculado a los creadores.

En este marco, el modernismo en el Ecuador se inscribe en un proceso de modernización al que se podría calificar como paradójico por estar caracterizado por la coexistencia de discursos

de progreso con profundas desigualdades sociales. Entre 1880 y 1930 se configura una producción literaria que ha sido estudiada bajo la denominación de círculo modernista ecuatoriano, en cuyo núcleo destacan cuatro poetas: Medardo Ángel Silva, de origen guayaquileño, junto con Humberto Fierro, Arturo Borja y Ernesto Noboa y Caamaño, estos últimos vinculados a la élite quiteña.

En efecto, aunque el modernismo nace con un afán renovador, mantiene una estrecha dependencia de la cultura europea, particularmente de la poesía francesa del siglo XIX, que funciona como modelo estético y técnico. Como se ha señalado, “el modernismo adopta el modelo poético francés como sistema general de referencias, repositorio de técnicas, escuela de situaciones a imitar, y ve este arte como algo necesario, determinante (su arte no es libre frente a su modelo)”. (Pérez 176). En este sentido, resulta fundamental la figura de Rubén Darío, quien en *Palabras liminares* plantea la necesidad de una poética liberada de los rezagos románticos y las servidumbres naturalistas, aunque dicha aspiración conviva con la persistencia de estas influencias (Rama 10). Esta tensión entre renovación y dependencia se manifiesta con particular intensidad en la poesía de los modernistas ecuatorianos, cuya estética se vincula con el decadentismo, el simbolismo y la experiencia del *spleen*. Sus obras articulan el malestar existencial, la melancolía y una profunda fascinación por la muerte, no solo como experiencias individuales, sino como expresiones de las tensiones sociales y culturales de su tiempo. Así, por ejemplo, en los siguientes versos:

Tras de los éxtasis risueños
 con lunas y aves en la brisa,
 se deshacen nuestros ensueños
 como palacios de ceniza.

(Medardo Ángel Silva, Canción del tedio, vv 20-24)

La voz lírica no solo evoca memorias felices, sino que transmite una intensidad casi desbordante, esos “éxtasis risueños”, que, sin embargo, se disuelve con una rapidez inquietante. Las “lunas y aves en la brisa” sugieren algo pasajero, efímero, incapaz de permanecer. Por eso, cuando los sueños se deshacen “como palacios de ceniza”, la imagen excede la simple fragilidad: aquello que parecía sólido estaba ya condenado a la ruina desde su origen. La tristeza se mezcla con una lucidez amarga.

Esta misma tonalidad se intensifica en la súplica que sigue:

Señor, cual Goethe no te pido
la luz celeste con que asombras:
dame la noche del olvido:
yo quiero sombras, sombras, sombras...
¡Estoy sediento, no de humano
consuelo, para mi aflicción:
quiero en el lirio de tu mano
abandonar mi corazón!

(Canción del tedio, vv 41-44)

La voz lírica invoca la muerte, el olvido y la oscuridad. Cuando el hablante menciona a Goethe, lo hace para establecer una distancia con la búsqueda de una “luz celeste”, entendida como aspiración a una verdad superior. Aquí ocurre lo contrario: se rechaza la luz y se invoca la “noche del olvido”. No se trata únicamente del deseo de morir, sino de la voluntad de dejar de sentir, de suspender la conciencia. La repetición de “sombras” intensifica esta aspiración, produciendo un efecto de disolución progresiva del sujeto. Más que un simple tono melancólico, lo que emerge es una necesidad profundamente humana de descanso, de sosiego en el que se pueda silenciar el sufrimiento. Se evidencia así una voluntad de disolución en la

oscuridad, acompañada de un rechazo explícito del consuelo humano, rasgos característicos de esta sensibilidad estética.

La referencia a Goethe remite de manera directa a *Las penas del joven Werther* (1774), obra cuyo impacto trascendió el ámbito literario y se vinculó con el llamado “efecto Werther”, fenómeno de imitación suicida -*copycat*- documentado en una generación de jóvenes europeos. Una de las hipótesis que se han formulado en torno a este fenómeno sugiere que la representación estetizada o romantizada del suicidio, ya sea en Goethe o en la tradición de los poetas malditos, puede producir un efecto de reproducción simbólica con consecuencias potencialmente fatales.

2.1. La melancolía como respuesta histórica en la modernidad periférica

La modernidad ecuatoriana de finales del siglo XIX e inicios del XX presenta condiciones particularmente propicias para que la experiencia melancólica adquiriera una intensidad propia. Como señala la filósofa Anna Adell en su libro *“Atrapados por Saturno”* (2022), después del siglo XIX la noción de melancolía comienza a acercarse progresivamente a lo que hoy, en una etapa post-pandemia, se denomina depresión; sin embargo, ambas categorías no son equivalentes. La depresión pertenece al lenguaje clínico contemporáneo, mientras que la melancolía conserva una densidad filosófica, estética e histórica que excede lo médico. En ella subsisten preguntas por el sentido, el tiempo, la pérdida y la relación conflictiva entre sujeto y mundo.

En el contexto ecuatoriano, la melancolía que atraviesa la poesía de la Generación Decapitada no debería entenderse como simple importación del *spleen* europeo, más bien, el acercamiento debe plantearse desde una apropiación situada: la experiencia melancólica moderna se resignifica en un país periférico, atravesado por modernizaciones incompletas, desigualdades persistentes y crisis de identidad cultural. De manera que, si el *spleen* baudeleriano surge de la

tensión entre el individuo y la metrópolis capitalista en plena expansión, el *spleen* ecuatoriano surge de la tensión entre ese mismo ideal moderno: leído, deseado, parcialmente asimilado y, una realidad histórica que no logra corresponderse con él.

La fractura histórica que Benjamin identificaba en el París del Segundo Imperio se reproduce, con modulaciones propias, en el Ecuador de la Revolución Liberal y sus secuelas. La transformación social incompleta, la coexistencia de estructuras coloniales con discursos de progreso, y la marginación de ciertos sujetos dentro de ese proceso, entre ellos los jóvenes poetas de varias clases sociales que conforman la Generación Decapitada, producen una experiencia de desincronización. Considerando la interpretación benjaminiana del *Angelus Novus* de Klee, estos sujetos quedan atrapados con la vista entre el pasado que se disuelve y el futuro que no termina de llegar, habitando el presente como un espacio liminal que es, por correspondencia, el espacio de la melancolía.

Desde la perspectiva freudiana, que propone que la melancolía surge por la pérdida de un objeto amado, se podría considerar que en la Generación Decapitada la pérdida que sostiene la experiencia melancólica puede ser de naturaleza histórica tanto como subjetiva: la pérdida de una posición social estable, pérdida de la fe en el progreso, pérdida de un horizonte de sentido colectivo, pérdida del amor, etc. En sus poemas, esa pérdida rara vez aparece nombrada de manera explícita; se manifiesta, en cambio, como sensación difusa de vacío, como rechazo del presente y como anhelo de evasión hacia espacios o tiempos alternativos. Esta es la razón por la que la melancolía, y no solo el *spleen* como categoría estética o el decadentismo como movimiento literario, constituye la categoría más adecuada para interpretar la obra de estos poetas.

2.2 Antecedentes y formación del círculo modernista ecuatoriano

La configuración del modernismo ecuatoriano no surge de manera abrupta, sino que se inscribe en una tradición previa que incluye a los llamados pre-modernistas (Barrera). Para comprender este proceso resulta fundamental visitar el trabajo del escritor e historiador literario ecuatoriano Isaac J. Barrera (1884–1970), quien gracias a su trayectoria es reconocido como una de las figuras centrales de la crítica literaria ecuatoriana. Interesa aquí, particularmente, su labor como historiador, plasmada en varios volúmenes dedicados a la historia de la literatura nacional, entre ellos el cuarto, fuente clave para el análisis del modernismo en el país.

En esta obra, Barrera señala que, a partir de 1902, el contexto político ecuatoriano experimenta transformaciones significativas bajo la influencia del liberalismo, proceso que incide directamente en la conformación del campo literario nacional. Durante estos años comienzan a consolidarse diversos círculos intelectuales, especialmente en torno a la Sociedad Jurídico-Literaria, cuyos integrantes conciben la literatura como un instrumento de progreso social y una vía para atenuar las tensiones derivadas de los conflictos civiles. Paralelamente, se fortalece una red de difusión cultural articulada mediante revistas, periódicos y folletos, en un momento en que el modernismo alcanzaba su mayor proyección en Hispanoamérica. La publicación de *Azul* (1888) había inaugurado una nueva sensibilidad estética y *Cantos de vida y esperanza* (1905) confirmaba la madurez del proyecto rubendariano, de modo que la poesía de Rubén Darío circulaba ampliamente por los principales centros culturales del continente y constituía una referencia ineludible para las nuevas generaciones de escritores ecuatorianos.

Este proceso se inscribe en un horizonte ideológico influido por los principios de la Revolución francesa, cuya recepción no se limitó a la repetición de consignas, sino que implicó, como señala Barrera, una atención crítica a la evolución de las ideas modernas en función del

reconocimiento de la dignidad humana. (Barrera VI-XII). En este contexto emerge la figura de Gonzalo Zaldumbide (1884–1965), cuya obra y trayectoria resultan fundamentales para comprender la sensibilidad de la época y reconstruir la historia del modernismo en Ecuador. Escritor, ensayista y diplomático, Zaldumbide desarrolló una prosa de notable elaboración estilística, profundamente vinculada a las corrientes intelectuales europeas. Su estancia en París y su participación en circuitos culturales internacionales le permitieron establecer un diálogo directo con las transformaciones estéticas de su tiempo. Barrera lo reconoce como una de las figuras más influyentes de la literatura ecuatoriana contemporánea (Barrera 1-12). Su reflexión sobre la “neurosis del siglo” no solo da cuenta del malestar generacional, sino que anticipa una sensibilidad moderna atravesada por la inquietud, la lucidez y el desencanto.

En términos generales, Barrera define el modernismo como un movimiento de renovación estética que, aunque vinculado a corrientes artísticas francesas, representa una forma de emancipación cultural en América Latina, al liberar la producción literaria de modelos coloniales y abrirla a nuevas formas expresivas. No obstante, en el caso ecuatoriano, su desarrollo se vio obstaculizado por una prolongada inestabilidad política. Desde finales del siglo XIX, el país atravesó una serie de convulsiones, (incluida la dictadura de Veintemilla y la Revolución Liberal de 1895), que limitaron la recepción inmediata de estas innovaciones. Como resultado, mientras en otros países el modernismo se consolidaba, el Ecuador apenas contaba con una representación incipiente en las antologías internacionales. (Barrera 15-20).

A pesar de este retraso, la renovación literaria comienza a manifestarse progresivamente a finales del siglo XIX y principios del XX. Entre las primeras figuras destaca Alfonso Moreno (1879–1952), cuya poesía introduce variaciones en la sensibilidad lírica, alejándose de los moldes tradicionales sin romper completamente con ellos (Barrera 20-22). En esta misma línea, la obra de Moscoso, rigurosamente elaborada, constituye una de las primeras

manifestaciones de un modernismo incipiente. Su producción, aunque escasa, revela un cuidado formal que, a decir de Barrera, permite vincularla, tanto con Leconte de Lisle como con Heinrich Heine, especialmente en composiciones como “Suspiros germánicos”, donde emergen algunos atisbos melancólicos.

Y en mágico desfile van pasando
 las visiones aladas
 que, del recuerdo los sedños pliegues
 al distender, seducen la mirada

(Alfonso Moscoso, *El viejo de la esquina*, vv.9-12)

En la primera década del siglo XX, Aurelio Falconí, Julio E. Rueda y Luis F. Veloz, fundan la revista literaria ecuatoriana *Altos relieves* (1906–1907), donde, a través de sus publicaciones experimentan con nuevas formas expresivas. Veloz destaca por su agudeza intelectual, su capacidad imaginativa y su temprana reflexión sobre el decadentismo. Sin embargo, tanto él como Falconí abandonan pronto la práctica poética, lo que evidencia la inestabilidad de este período de transición. Más que seguir directamente a Rubén Darío, estos autores se inscriben en la línea de precursores como José Asunción Silva, Guillermo Valencia y Julián del Casal, lo que permite entender el modernismo ecuatoriano como un proceso de apropiaciones, desplazamientos y continuidades.

En este mismo período, resulta imprescindible considerar la obra de María Natalia Vaca, cuya producción lírica, de marcada sensibilidad intimista constituye un aporte significativo para el estudio de la escritura femenina en el modernismo ecuatoriano. Asimismo, Francisco Falquez Ampuero (1877–1947) se distingue por una propuesta estética definida, al asumirse como poeta parnasiano y desarrollar una escritura caracterizada por el rigor formal y la influencia de modelos franceses como Leconte de Lisle o Baudelaire (Barrera 23-25).

Si bien Quito y Guayaquil fueron tradicionalmente considerados centros de difusión literaria, la ciudad de Cuenca también desempeñó un papel fundamental como espacio de formación intelectual. En 1920, la publicación de un número antológico de la revista *Páginas literarias* evidencia la amplitud de la producción poética en la región. Entre sus representantes destaca Luis Cordero Dávila (1876–1931), cuyo estilo combina elegancia formal y una cierta resistencia a las influencias clásicas, así como su hermano Gonzalo Cordero, cuya poesía elegíaca anticipa una sensibilidad melancólica que posteriormente será el eje central en la Generación Decapitada.

Como se puede apreciar a través de este breve recorrido por autores ecuatorianos que fueron clave para el desarrollo del modernismo en el país andino, este movimiento se configuró como una reacción frente al clasicismo rígido y al romanticismo estereotipado, proponiendo una renovación basada en el refinamiento formal, la exploración metafórica y la libertad temática (Barrera). Hacia 1910, estos ideales comienzan a consolidarse en un grupo de jóvenes escritores que buscan transformar las modalidades existentes. Este proceso encuentra su principal órgano de difusión en la revista *Letras*, fundada por Arturo Borja junto a Ernesto Noboa y Caamaño y el propio Isaac Barrera, en la que también participa Humberto Fierro.

De este modo, la Generación Decapitada no surge de manera aislada, sino como el resultado de un proceso más amplio de renovación estética e intelectual que, aunque tardío y fragmentario, evidencia la inserción del Ecuador en las dinámicas del modernismo hispanoamericano. En este marco, la figura de Arturo Borja resulta fundamental, tanto por sus aportes intelectuales como por su papel activo en la creación de espacios de difusión literaria, particularmente a través de la fundación de la revista *Letras* que reunió y proyectó la obra de los escritores de su generación.

No obstante, la separación entre obra y vida resulta problemática en estos autores en la medida en que ambas se encuentran profundamente entrelazadas. Como señala Gonzalo Zaldumbide en el prefacio a la obra de Medardo Ángel Silva, la poesía moderna, la literatura refinada y el consumo de sustancias como la morfina constituyeron formas de evasión y expatriación simbólica para estos jóvenes que habitan una “triste Quito” (Valencia 27-34). Sin duda, esta experiencia se vincula con una sensibilidad compartida en distintos espacios de Hispanoamérica, visible en figuras como Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva y Horacio Quiroga.

La personalidad de estos poetas presenta rasgos afines a la tradición maldita: autodidactismo, introspección y tendencia al aislamiento. Según lo reseña Barrea, Humberto Fierro desarrolla una formación esencialmente autodidacta, mientras Arturo Borja, gracias a su dominio del francés y a su contacto directo con la literatura simbolista, desempeña un papel clave en la difusión de estas corrientes en Ecuador (Barrera 80). Reducir sus muertes a una simple influencia estética implicaría, sin embargo, ignorar su complejidad histórica. El auge del modernismo ecuatoriano coincide con transformaciones políticas, crisis sociales y la circulación de sustancias asociadas a nuevas formas de sensibilidad y evasión, configurando un escenario cercano a los denominados *paraísos artificiales*.

Aunque estos autores dialogan con el simbolismo francés, dicha relación no supone una mera imitación, sino una apropiación crítica de sus postulados estéticos. La obra de Arthur Rimbaud resulta paradigmática en este sentido: la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar lo inefable conduce a una transformación radical de la experiencia en materia poética y a una problematización de la identidad moderna. Estas inquietudes circularon ampliamente por Hispanoamérica a través de revistas, traducciones y redes intelectuales que conectaban ciudades como Quito, Guayaquil, Cuenca o Riobamba con centros culturales como París y

Buenos Aires. En este contexto, la publicación de *Los raros* (1896) de Rubén Darío constituye un hito fundamental. Si Paul Verlaine había contribuido a consolidar la figura del poeta maldito como sujeto marginal e incomprendido, Darío amplía y resignifica esta tradición al reunir una constelación de escritores definidos por su excepcionalidad estética, su inconformismo y su distancia respecto de los valores dominantes de la sociedad burguesa. Más que una galería de autores excéntricos, *Los raros* configura un imaginario del artista moderno sustentado en la pasión de arte, el desdén de lo vulgar y una auténtica religión de belleza. En este sentido, los modernistas ecuatorianos parecen situarse más cerca de *los raros* darianos que de los *malditos verlainianos*: aunque comparten con estos últimos ciertos rasgos de aislamiento, sufrimiento y marginalidad, su escritura privilegia el cultivo de la belleza, la interioridad, el refinamiento estético y la construcción de una sensibilidad excepcional frente al mundo. De manera que, los miembros de la denominada Generación Decapitada pueden comprenderse como herederos de una subjetividad artística moderna marcada profundamente por la melancolía.

Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño y Arturo Borja conformaron, hacia 1910, un núcleo literario orientado a la renovación estética de la poesía ecuatoriana. Este proyecto se materializó a través de la publicación de textos en revistas impulsadas por los propios poetas, cuya circulación en núcleos culturales como la Universidad Central del Ecuador, el Colegio Mejía, cafés y tertulias, permitió la consolidación de un incipiente campo intelectual. De hecho, estas publicaciones constituyen hoy una fuente fundamental para la reconstrucción del surgimiento de esta generación, cuyo impacto marcó un punto de inflexión en la historia literaria del país andino. La producción y circulación de estas revistas evidencian que la renovación modernista en el Ecuador no fue un fenómeno tardío ni meramente receptivo, sino un proceso activo y contemporáneo a otras latitudes. Asimismo, revelan que la relación de estos autores con las literaturas francesa, inglesa y latinoamericana no corresponde a una

imitación pasiva, sino a la apropiación crítica de modelos estéticos en la búsqueda de una voz propia.

En este sentido, puede afirmarse que, para la época, Quito se configuraba ya como un espacio de circulación intelectual, con escritores y lectores que participaban de las dinámicas culturales de la modernidad. En conjunto, estos poetas intentan sustraerse al desdén del ambiente mediante una propuesta estética que, sin ánimo de imitar, reconfigura el modernismo en el contexto ecuatoriano, intensificando sus tensiones y desplazándolo hacia una experiencia propia de la modernidad periférica.

CAPITULO III: Trayectorias individuales y reconfiguración andina del poeta maldito

En este punto es pertinente examinar de manera particular las trayectorias y propuestas estéticas de los integrantes de la Generación Decapitada, no como casos aislados, sino como configuraciones singulares de una misma sensibilidad moderna. El análisis individual de Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva permitirá observar cómo el *spleen*, la figura del *flâneur* y la estetización de la autodestrucción se manifiestan en cada autor en función de su experiencia vital, su relación con el lenguaje y su posición frente a la modernidad.

En este contexto, el *flâneur*, vinculado a la experiencia urbana de la modernidad francesa, se reconfigura en el espacio andino, donde la figura errática no responde únicamente a la observación de la multitud, sino a una forma de desplazamiento en un entorno fragmentado y en proceso de transformación. Así, sus obras no es que únicamente dialoguen con la tradición simbolista europea, sino que la resignifican, dando lugar a una poética en la que la melancolía, la nostalgia y el desajuste temporal se constituyen como ejes estructurantes de una sensibilidad andina. En este sentido, el recorrido por sus biografías y textos permitirá comprender cómo la

figura del poeta maldito se reconfigura en el Ecuador como una respuesta estética a las tensiones de una modernidad periférica que sitúa al sujeto en un espacio liminal.

3.1 Humberto Fierro: el poeta del crepúsculo

Humberto Fierro nació en Quito en 1890 y murió en 1929. Se erige como una de las figuras más singulares de la Generación Decapitada, en tanto su poética se articula a partir de una sensibilidad profundamente introspectiva, donde el *spleen* no se manifiesta en la experiencia urbana directa, sino en un repliegue hacia el mundo interior. El tedio del poeta era existencial y se ve reflejado en su obra, particularmente en el uso del crepúsculo como elemento simbólico central de su poesía, pues este momento del día significaba para el poeta un espacio de transición, recogimiento y contemplación.

Las palomas angustiadas
por los ayes del Ocaso
buscan la selva en bandadas
de raso...

(Humberto Fierro, Fantasía en tono menor, vv. 17-20)

Según testimonios recogidos en las revistas literarias de la época, Fierro realizaba prolongados viajes en ferrocarril desde el centro de Quito hacia el extremo norte, con el propósito de contemplar el ocaso en la hacienda familiar. De acuerdo con Gonzalo Zaldumbide, este momento le permitía desprenderse del mundo exterior y replegarse en un universo íntimo hecho de pensamientos, sueños y silencio. En su poesía, el tiempo, la naturaleza, la música, la pintura y las referencias al mundo helénico adquieren un valor simbólico que estructura su visión estética.

La influencia de Rubén Darío en los poetas modernistas ecuatorianos fue decisiva para la renovación estética de la poesía nacional a comienzos del siglo XX. El modernismo dariano, -su propuesta inicial- introdujo una nueva sensibilidad basada en la musicalidad verbal, el cosmopolitismo y la autonomía del arte frente a las funciones morales o patrióticas de la literatura. Ángel Rama afirma que el modernismo representó la “inauguración de una época poética” (Rama 3), pues reorganizó las formas de producción literaria y abrió un horizonte expresivo distinto para los escritores hispanoamericanos. En Ecuador, esta influencia fue especialmente visible en los integrantes de la llamada Generación Decapitada, quienes adoptaron muchos de los procedimientos estilísticos presentes en *Azul*, como el cromatismo, las combinaciones métricas, la musicalidad del verso y la construcción de atmósferas refinadas y melancólicas. Además, el ideal esteticista de Darío permitió que estos poetas concibieran la poesía como un espacio de evasión y sensibilidad artística, en oposición a la tradición retórica y costumbrista predominante en el siglo XIX.

En el caso de Humberto Fierro, la cercanía con la estética de *Azul* es particularmente evidente. Sus poemas comparten con el estilo de esa etapa dariana el gusto por los paisajes otoñales, los ambientes aristocratizantes y las imágenes delicadas asociadas al ensueño y la nostalgia. La musicalidad pausada de Fierro y su preferencia por escenarios decadentes recuerdan varios textos de *Azul*, donde Darío construye un universo marcado por la sensibilidad refinada y la evasión estética. Sin embargo, Fierro no reproduce de manera mecánica el modelo dariano; más bien, adapta esa herencia a una sensibilidad íntima y contemplativa que termina diferenciándolo de otros modernistas hispanoamericanos. Desde una valoración crítica, puede afirmarse que la relación entre Darío y Fierro demuestra cómo el modernismo ecuatoriano no fue una simple imitación periférica, sino una apropiación creativa de las innovaciones estéticas modernistas. Precisamente por ello, la poesía de Fierro conserva ecos claros de *Azul*, pero transformados por una experiencia poética marcada por la melancolía,

el aislamiento y el sentimiento trágico característicos de la literatura ecuatoriana de inicios del siglo XX.

Luego de 1912 se inicia un periodo particularmente significativo en la producción poética de Fierro, durante el cual compone la mayor parte de su obra. Entre 1912 y 1921, los integrantes de la Generación Decapitada alcanzan cierta figuración pública y reconocimiento dentro del campo literario ecuatoriano. En este contexto, los poemas de Fierro comienzan a circular en importantes revistas literarias de Quito y especialmente de Guayaquil, ciudad donde emerge con fuerza la figura de Medardo Ángel Silva, en una primera etapa como editor y agente activo en la difusión del modernismo y, posteriormente, como poeta.

La poesía de Fierro no responde a una voluntad de conmover a un público amplio, sino que se orienta hacia un refinamiento intelectual que la distancia de cualquier forma de recepción inmediata. Como se ha afirmado: “Fierro no escribía con el fin de conmover a las masas. Su poesía tiene un refinado intelectualismo y no estaba hecha para la fácil digestión del vecindario” (Carrera Andrade, citado en *El círculo modernista* 86). En este sentido, su obra incorpora con frecuencia referencias históricas y evocaciones libres que no buscan cumplir una función didáctica, sino que responden a sus propias inclinaciones estéticas. Así, su escritura se configura como un ejercicio de depuración, en el que el lenguaje adquiere una dimensión autónoma y se orienta hacia una poética del silencio y de la contemplación. Un fragmento representativo es el siguiente:

En el viejo jardín dormido
canta una fuente de cristal;
y sobre el mármol ennegrecido
cae la sombra del rosal.

(Fierro, *El laúd en el valle*, vv. 1-4)

Lo que más llama la atención de este fragmento es la manera en que convierte la quietud en una experiencia estética total. El poema parece no “ocurrir” en el sentido tradicional: no hay acción, conflicto ni desarrollo y, sin embargo, produce una intensidad extraña. Da la impresión de que Fierro escribe precisamente desde el deseo de suspenderse en el acontecimiento; su poesía no quiere narrar el mundo, sino detenerlo, atraparlo y paralizarlo.

El primer verso me parece fundamental: “*el viejo jardín dormido*”; Allí ya está contenido todo el poema, no se trata simplemente de un jardín antiguo; es un espacio retirado del tiempo histórico, un lugar donde la realidad parece entrar en estado de latencia. La palabra “dormido”, ya sea adjetivo o participio, se usa para connotar un estado; modifica completamente la atmósfera, pues introduce una sensación de inmovilidad que no se percibe, necesariamente, como serenidad, sino como agotamiento. El jardín de Fierro no florece, permanece y sobrevive.

La poesía de Fierro sin duda invita a reflexionar en una melancolía distinta a la de otros modernistas. No tiene la violencia interior de Charles Baudelaire ni el desgarramiento confesional que más tarde aparecerá en ciertos poetas de vanguardia. Su tristeza es mucho más tenue, más silenciosa, pero precisamente por eso resulta más persistente. En este poema no hay dolor explícito, hay desgaste, o dicho en términos baudelerianos, *spleen*. Todo parece cubierto por una capa de tiempo: el jardín envejecido, el mármol ennegrecido, incluso la sombra del rosal. El poema entero da la impresión de estar contemplando las ruinas de una belleza mínima

La evocación de la fuente invita a una imagen especialmente reveladora pues Fierro escribe: “canta una fuente de cristal”. La fuente canta, pero ese canto no comunica nada; no transmite una verdad ni una enseñanza, simplemente emite un sonido. Creo que allí se manifiesta una de las claves de su poética: el lenguaje entendido como música antes que como discurso. En Fierro las palabras parecen elegidas menos por lo que significan que por la

atmósfera que producen. Hay una voluntad de depuración muy evidente: el poema elimina todo lo que resulte excesivo o estridente hasta quedarse únicamente con imágenes leves, casi vaporosas.

Sin embargo, lo más hermoso del fragmento, y también lo más triste, aparece al final: “cae la sombra del rosal”. Este verso revela la melancolía de la voz lírica que no deja que caiga la rosa o que se reproduzca el perfume, que se vea el color, sino la sombra. Fierro desplaza la atención hacia algo secundario, efímero, inmaterial, que probablemente ignoraríamos. Esa elección es profundamente simbólica pues deja la sensación de que su poesía está obsesionada con aquello que desaparece. No le interesa la plenitud de las cosas, sino el momento en que comienzan a desvanecerse. Por eso las imágenes que evoca su poesía poseen siempre una tonalidad crepuscular.

Creo que ahí reside la verdadera singularidad de Fierro dentro del modernismo ecuatoriano: muchos poetas modernistas trabajaron con jardines, mármoles, cisnes o referencias aristocráticas, pero en Fierro esos elementos pierden su brillo ornamental y adquieren una dimensión fantasmal. Sus espacios no celebran el lujo, lo muestran en decadencia. El mármol ya está ennegrecido. El jardín ya está dormido. La belleza aparece como restos de algo perdido, esta suspensión del movimiento no constituye únicamente un procedimiento descriptivo, sino que parece revelar una disposición del sujeto poético frente al mundo, la de la contemplación que sustituye a la acción; así, el paisaje deja de ser un escenario exterior para convertirse en el reflejo de una conciencia que observa el tiempo desde la distancia.

En este sentido, Fierro se aproxima a la tradición del artista melancólico descrita desde la Antigüedad en el *Problema XXX, I* de los problemas atribuidos a Aristóteles, donde la bilis negra aparece como rasgo distintivo de los hombres sabios y excepcionales; figuras inclinadas

a la introspección, apartada del ruido de la vida práctica y particularmente sensible a los efectos del paso del tiempo. (Aristóteles). Observemos, por ejemplo, los siguientes versos:

Muere el día. Un venado sorprendido

abandona el barranco pedregoso...

y el agudo ladrar de los lebreles.

Crepúsculo.

Han callado los mirlos. La infinita

melancolía de la tarde quieta

se entra en el alma, como en la ancha grieta

el agua que la peña precipita.

(Fierro, Tierra alta vv 13-20)

La evocación crepuscular tiene una intención: intensificar la relación conflictiva con el tiempo. No es casual que Fierro elija precisamente el instante de transición entre la luz y la oscuridad, entre la presencia y la desaparición. El día no ha muerto todavía, permanece en un estado de desvanecimiento, como en el jardín dormido. Esa temporalidad intermedia resulta especialmente significativa porque constituye uno de los espacios privilegiados de la sensibilidad melancólica donde el sujeto contempla aquello que se aleja mientras aún permanece visible. El venado abandona el barranco, los mirlos callan y la tarde se inmoviliza en una quietud casi absoluta. Todo parece orientado hacia la desaparición.

Esa sensibilidad, a la luz de lo comentado en este trabajo, parece profundamente moderna, aunque a primera vista su poesía parece evasiva o anacrónica, en realidad refleja la crisis moderna, esa imposibilidad de encontrar plenitud en el presente. Fierro responde a esa crisis retirándose hacia un universo estético autosuficiente, pero incluso allí, la decadencia

continúa infiltrándose. Sus poemas intentan construir refugios contra el tiempo, aunque el tiempo termina habitándolos de todas formas. La imagen final resulta reveladora: *La infinita / melancolía de la tarde quieta / se entra en el alma*. La melancolía ya no se presenta como una emoción individual originada en el interior del sujeto, sino que proviene del paisaje mismo. La tarde penetra en el alma como el agua que se introduce en una grieta. La comparación sugiere una vulnerabilidad previa: la melancolía encuentra un espacio por el cual instalarse en la conciencia. De este modo, el mundo exterior y la interioridad dejan de aparecer como ámbitos separados. La melancolía de Fierro nace precisamente de esta conciencia del tiempo que transcurre y de la imposibilidad de retener aquello que inevitablemente se desvanece.

Este carácter introspectivo se vincula, a su vez, con la amplitud de sus referentes culturales, que como hemos visto, no se limitan al simbolismo francés, sino que abarcan la mitología clásica, el Renacimiento y el Romanticismo. Tal constelación de influencias contribuye a la configuración de un universo simbólico complejo en el que convergen distintas tradiciones bajo una sensibilidad moderna marcada por el distanciamiento y la interioridad.

Esta concepción se articula con una dimensión simbólica más amplia en la que, como se destacó antes, el tiempo y la melancolía están vinculados. No es casual que, en la iconografía y en la tradición cultural, el crepúsculo y el otoño, figuras del declive, se encuentren bajo el dominio de Saturno. Esta asociación es reafirmada por Robert Burton en *The Anatomy of Melancholy*, particularmente en los versos del “*Argument of the Frontispiece*”, donde, al evocar la figura de Demócrito, lo sitúa bajo la influencia directa de este planeta melancólico:

*Old Democritus under a tree,
Sits on a stone with book on knee;
About him hang there many features,
Of Cats, Dogs and such like creatures,*

*Of which he makes anatomy,
The seat of black choler to see.
Over his head appears the sky,
And Saturn Lord of melancholy.*

(Argument of the Frontispiece, Burton, vv. 1-8)

En este marco simbólico, Saturno no solo representa el paso del tiempo, sino también una forma de contemplación solitaria y reflexiva. Volviendo a Fierro, por lo tanto, la recurrencia del ocaso en su poesía se interpreta en este trabajo como una inscripción simbólica de esta herencia saturnina, no como un motivo paisajístico, sino pensando en el ocaso como la expresión melancólica ontológica que a su vez es atravesada por la conciencia del tiempo, la pérdida de un objeto amado y la contemplación. De manera que la poesía se convierte en la forma en que Fierro canalizará sus estados emocionales. El hastío, la melancolía y una nostalgia refinada y persistente caracterizan sus versos, como se evidencia en el poema “La tristeza de Angelus”:

Y mi corazón y mi alma delirantes
a la melancolía, que invita en esta hora
a oír largamente el agua y el ruiseñor que llora.

(Humberto Fierro, La tristeza de Angelus vv 9-12)

A diferencia de otros integrantes de la Generación Decapitada, Fierro no se entrega a los denominados “paraísos artificiales”, lo que refuerza el carácter singular de su malditismo: este no supone la autodestrucción visible, sino en una forma de aislamiento radical y en la construcción de un universo simbólico propio. Su vida transcurre, como la de Saturno, en una suerte de exilio, pero, en su caso, se trata de un exilio interior, ajeno a la vida urbana, donde la lectura y la contemplación sustituyen la experiencia directa de la modernidad. En este sentido,

el poeta y editor Medardo Ángel Silva, destaca la exquisitez de su poesía, señalando: “Siempre me ha atraído la personalidad de nuestro poeta Humberto Fierro, por el espléndido aislamiento en que vive” (qtd. in Valencia 73).

En este fragmento de Humberto Fierro, el tópico del *tempus fugit* no opera únicamente como una referencia abstracta al paso del tiempo, sino como una experiencia sensible de desgaste, distancia y desaparición. La imagen del “paredón ruinoso” introduce desde el inicio una espacialidad marcada por la erosión, donde la ruina funciona como inscripción material de la temporalidad sobre las cosas. No se trata de una descripción ornamental: el deterioro arquitectónico revela la acción silenciosa del tiempo y transforma el paisaje en un archivo de pérdidas. A esta imagen se suma el «blancor de cementerio», que desplaza el poema hacia una atmósfera mortuoria donde memoria y desaparición se superponen. El espacio aparece suspendido entre la permanencia de los objetos y la conciencia de aquello que ya no está.

El verso final “*que yo habité algún tiempo*”, introduce una dimensión particularmente significativa. La ruina deja de ser un elemento exterior para convertirse en un lugar atravesado por la experiencia personal del sujeto. El hablante contempla un espacio que alguna vez le perteneció, pero cuya recuperación resulta imposible. La memoria no restituye el pasado; únicamente permite reconocer su distancia. Desde esta perspectiva, la melancolía de Fierro no surge del acontecimiento traumático ni de la pérdida explícita, sino de la conciencia de una separación irreparable entre el presente y aquello que ha quedado atrás.

En este punto resulta pertinente la reflexión de Giorgio Agamben sobre el objeto melancólico (Agamben 53). A diferencia del duelo, que reacciona ante una pérdida real, la melancolía produce imaginariamente un objeto perdido para convertirlo en objeto de contemplación y deseo. El sujeto establece así una relación paradójica con aquello que ya no puede poseer: cuanto más inaccesible se vuelve, más intensamente lo habita en la memoria.

Algo semejante ocurre en el poema de Fierro. La antigua habitación, el monasterio y el paredón no funcionan únicamente como referentes espaciales; se transforman en vestigios de una experiencia que persiste precisamente porque ha sido separada del presente. El paisaje adquiere entonces una dimensión fantasmal: no conserva el pasado, sino la huella de su desaparición.

La temporalidad que emerge de estos versos no es lineal ni progresiva. El tiempo aparece como una fuerza silenciosa que transforma los espacios habitados en objetos de contemplación melancólica. Por ello, más que narrar una experiencia, Fierro parece detenerse en el instante en que la memoria descubre que aquello que busca recuperar puede existir únicamente bajo la forma del recuerdo. La ruina, el cementerio y la habitación abandonada constituyen, en este sentido, figuras de una conciencia melancólica para la cual el pasado permanece visible, pero definitivamente inaccesible.

Lo que vuelve especialmente interesante este tratamiento del desvanecimiento del tiempo es que Fierro no recurre a la intensidad dramática, en su poesía, el tiempo no precipita la urgencia del *carpe diem*, sino una contemplación inmóvil y melancólica de la decadencia. Considero que allí radica una de las dimensiones más originales de su escritura: el paso del tiempo no irrumpe violentamente, sino que se deposita sobre el mundo como la niebla. Lenta. Transformando los espacios en escenarios espectrales; la ruina conventual, el silencio implícito del monasterio y la sensación de abandono producen la impresión de un universo detenido, donde el sujeto moderno ya no puede integrarse plenamente al presente. En este sentido, Fierro radicaliza el *spleen* heredado de Charles Baudelaire: mientras Baudelaire encuentra en la multitud moderna una experiencia de vértigo y fragmentación, Fierro desplaza esa angustia hacia una estética de la quietud, donde el tiempo actúa como una presencia invisible que va vaciando lentamente la realidad de vida y de sentido.

Fierro representa el ideal del artista moderno: poseedor de una sensibilidad singular que se distancia tanto del sentido común como de las lógicas del mercado cultural, así lo escribió Medardo Ángel Silva en “El telégrafo 1920”. Esta concepción se ve reforzada por la lectura del crítico literario Raúl Andrade, quien lo describe como un poeta ajeno a la historia y a la sociedad, volcado exclusivamente hacia la autonomía del arte (Andrade 146). En este sentido, su producción no buscaba representar la realidad, sino crear un universo de objetos estéticos e intelectuales, como el fauno triste o la gacela de los ojos húmedos, que responden a una sensibilidad cultivada y profundamente simbólica.

El espejo soñaba
 su antigua pesadilla:
 la luna derramaba
 su tristeza amarilla.

(Humberto Fierro, *Fantasía desobligante* vv 13-16)

Asimismo, la fascinación de Fierro por el medievo permite comprender su inclinación hacia una estética que privilegia lo espiritual y lo atemporal. En palabras de Andrade: “Yo les invito a imitar el gran ejemplo de nuestro poeta, tan silencioso, tan apartado y tan lleno de mérito” (qtd. en Valencia 71). Fierro se configura como el poeta del paisaje simbolista, cuya obra no reproduce la realidad, sino que la transfigura en un espacio duradero de significación estética. El universo simbólico de Fierro establece un diálogo evidente con la tradición del malditismo europeo, particularmente con Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, no solo a nivel estético, sino también en la configuración de una sensibilidad marcada por el aislamiento y la introspección. Este vínculo se refuerza al considerar ciertos aspectos biográficos del poeta que habitaba en una lóbrega casa colonial en el centro histórico de Quito, cuya habitación

colindaba con un monasterio, espacio que intensifica la dimensión de recogimiento y clausura que atraviesa su obra.

Descrito en la revista *Renacimiento* como un espíritu neurótico, y caracterizado por Raúl Andrade como “el prisionero de la soledad” (qtd. en Valencia 67), Fierro encarna una figura del poeta maldito que no se proyecta hacia lo visible como Arthur Rimbaud, sino hacia una forma de encierro interior. En este sentido, su poesía, como puede apreciarse en el poema *Fantasía desobligante*, no solo construye un universo simbólico autónomo, sino que expresa una experiencia del tiempo detenida, donde el sujeto poético se encuentra suspendido en una temporalidad contemplativa que intensifica el *spleen*.

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

(Humberto Fierro, *Fantasía desobligante* vv 37-44)

Al inicio, el tiempo aparece como una presencia opresiva y casi física: “el reloj... martillaba en la sombra / con áspera constancia”. El verbo *martillar* convierte el paso del

tiempo en un suceso agresivo, repetitivo e inevitable. No es un fluir natural, sino una insistencia mecánica que invade el espacio y la conciencia del hablante. La reacción del yo lírico rompe ese orden: toma el reloj y estrella contra el suelo; este gesto es clave, porque destruir el reloj equivale, simbólicamente, al intento de detener el tiempo. El adjetivo “sonoro” subraya que el acto no es silencioso ni discreto, sino una ruptura dramática y violenta con la temporalidad impuesta.

A partir de ahí, el poema entra en una dimensión más simbólica y menos literal. Al romperse “el viejo marco de oro”, emerge “la pesadilla blanca” que deja “una oscura fosa”. Esta transformación sugiere que el tiempo no desaparece sin más: al intentar abolirlo, el sujeto accede a algo más profundo y perturbador: la “fosa” un espacio oscuro que remite a la muerte.

Luego de la destrucción del reloj, el poema comienza a desplazarse desde una escena concreta hacia una dimensión progresivamente simbólica, aunque sin abandonar del todo la materialidad del acontecimiento. La “pesadilla blanca” puede interpretarse, en un primer nivel, como la esfera del reloj fracturada tras el impacto; la “oscura fosa”, como el hueco que queda en el suelo; y la “respiración terrosa”, como la tierra que parece emerger debajo de la superficie debido al hueco originado por la esfera. Esta lectura es importante porque Fierro construye inicialmente una secuencia física y perfectamente reconocible: el hablante escucha el martilleo del reloj, lo toma “en brazos” y lo estrella violentamente contra el suelo. Sin embargo, el poema no permanece en el plano descriptivo, a medida que avanza, el lenguaje abandona la precisión objetiva y se carga de imágenes ambiguas y sugestivas que transforman el hecho material en una experiencia interior. La destrucción del reloj deja de ser únicamente la ruptura de un objeto doméstico y pasa a representar un intento desesperado de abolir el tiempo mismo.

En este sentido, la aparición de la “fosa” y de la “respiración terrosa” introduce una serie de imágenes asociadas con la muerte, el vacío y el acceso a una dimensión más profunda

de la existencia. Debajo del orden cotidiano, representado por el reloj y por la regularidad mecánica de su “áspera constancia”, parece abrirse un espacio oscuro y primordial que el sujeto descubre tras el acto destructivo. Fierro convierte así un fenómeno físico en una proyección simbólica de la angustia temporal: el tiempo ni desaparece ni se detiene cuando el reloj se rompe, sino que revela una realidad más perturbadora; es esta tensión entre lo concreto y lo simbólico la que caracteriza su poesía y permite comprender cómo el *spleen* modernista se transforma en una experiencia íntima y contemplativa. En lugar de expresarse mediante el exceso o la exaltación, como ocurre en otros autores del decadentismo, en Fierro la melancolía adopta la forma de vacío y de silencio, similar a la *saudade*: una nostalgia por algo inalcanzable o incluso inexistente, cuya ausencia constituye el núcleo mismo del sufrimiento del sujeto poético.

A mi juicio, la poesía de Humberto Fierro revela una forma de melancolía que trasciende la tristeza individual para convertirse en una manera particular de experimentar el tiempo. Los poemas analizados permiten observar cómo el crepúsculo, la ruina, el jardín dormido o el reloj dejan de funcionar como simples motivos decorativos y se convierten en símbolos de una temporalidad que erosiona silenciosamente el mundo y transforma la realidad en objeto de contemplación. La melancolía no surge entonces de aquello que se ha perdido, sino también de aquello que nunca llegó a poseerse plenamente; en este sentido, la lectura de Agamben permite comprender que el objeto melancólico en Fierro permanece siempre fuera del alcance del sujeto y, precisamente por ello, se convierte en objeto de deseo y contemplación. Quizá por esta razón sus versos transmiten una sensación próxima a la *saudade*: no la nostalgia de un acontecimiento concreto, sino el anhelo persistente de una plenitud imposible. Considero, por tanto, que la originalidad de Fierro dentro de la Generación Decapitada radica en haber convertido esa ausencia indefinible en una experiencia estética,

donde la contemplación del tiempo y de sus huellas sustituye la acción y hace de la poesía un refugio frente a la fugacidad de todas las cosas.

3.2 El *spleen* como experiencia estética y existencial en la poesía de Arturo Borja

Si Fierro encarnó la dimensión contemplativa de la melancolía, el aislamiento como refugio estético, la tristeza silenciosa que construye mundos interiores, Arturo Borja representa su variante más activa y conflictiva: la melancolía como choque frontal entre el ideal y la realidad; entre la investidura poética y el mundo que la rechaza. Antes de abordar el análisis de sus poemas, resulta pertinente traer al análisis la formulación de Freud sobre el duelo y la melancolía, pues ella ilumina con precisión el mecanismo subjetivo que estructura la poesía borjiana.

Freud distingue entre el duelo, donde la pérdida es reconocida con claridad y puede elaborarse progresivamente, y la melancolía, donde la pérdida permanece opaca para el propio sujeto. En el duelo, aunque el mundo aparece empobrecido, el yo conserva su consistencia; en cambio en la melancolía lo que se empobrece es el propio yo. La agresión que no puede dirigirse al objeto perdido se vuelve autorreferencial; Freud dice que de ahí provienen la autocrítica extrema, el sentimiento de inutilidad y, en casos radicales, la tendencia autodestructiva (Freud 4). En Borja, este mecanismo se manifiesta con particular intensidad: su poesía articula de forma recurrente la experiencia de una pérdida (duelo) cuyo objeto permanece indeterminado y, precisamente este conflicto, se convierte en el principio estructurador de imágenes de hastío, desgaste y autoaniquilación.

Frente a la poética del recogimiento que caracteriza a Humberto Fierro, la figura de Arturo Borja introduce una inflexión decisiva en la configuración del modernismo ecuatoriano, en la medida en que su obra expresa de manera más directa la tensión entre el sujeto poético y la experiencia de la modernidad. Nacido en Quito en 1892 y fallecido prematuramente el 13

de noviembre de 1912, Borja no solo encarna el ideal del poeta maldito, sino que desempeña un papel fundamental en la articulación del proyecto modernista en el Ecuador. El peso de su figura dentro de esta generación atraviesa tanto las distintas etapas de la poesía modernista ecuatoriana, como la propia cosmovisión decadentista que se consolida tras su muerte. Borja fue el proponente de la formación de un círculo modernista en el país, con fines análogos a los propuestos por Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud: llevar el lenguaje poético a un nuevo nivel de experimentación.

En este sentido, su participación en la fundación y dirección de la revista *Letras* resulta crucial, pues permitió establecer un diálogo entre las literaturas europeas y latinoamericanas, esta idea se materializó tras su estancia en Francia. Como señala Valencia Sala, este proyecto buscaba “sustituir un romanticismo despilfarrado por un heroísmo disciplinado”, entendido como la construcción de un campo literario moderno, autónomo y crítico. (Valencia 80-83)

A esta dimensión biográfica e intelectual se suma un elemento fundamental para comprender la centralidad de Borja en el modernismo ecuatoriano: la proyección de su figura más allá de su propia obra. Así, Isaac J. Barrera lo describe como un joven “enfermo del mal de ser devoto de la belleza, leyendo infatigablemente, hasta en la calle” (Valencia 78). Debido a su muerte temprana, Arturo Borja no vio su obra publicada, pero alcanzó una proyección póstuma significativa. En 1920, sus amigos de la revista *Caricatura* reunieron su obra dispersa en una edición titulada *La flauta de ónix*. Este gesto editorial evidencia, por un lado, la fragmentariedad de su producción, así como también el impacto que su figura había dejado en su entorno inmediato. (Valencia 80-96)

Desde la perspectiva de Francisco Guarderas e Isaac Barrera, críticos e historiadores literarios ecuatorianos y, este último amigo cercano del poeta, el mayor aporte de Borja al modernismo ecuatoriano no se limita a su obra escrita, sino que radica en sus dotes de líder y

organizador. Su carisma, sumado a un temperamento rebelde, voluntarioso y dominante, le permitió influir decisivamente en su círculo intelectual, en un contraste notable con la voz melancólica y doliente que atraviesa sus versos. Por tanto, podría afirmarse que su obra más significativa fue su influencia en el círculo intelectual ecuatoriano.

Como señala Barrera, Borja fue un “fervoroso y apasionado polemista”, cuya presencia en los círculos juveniles impulsaba una constante confrontación con el academicismo consagrado. En esos espacios, el joven poeta “alzaba los puños contra el academismo” (Barrera 41-52), no mediante una teoría sistemática, sino a través de la sustitución de cánones y valores por ejemplos concretos, tomados de sus referentes: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud; lo “novísimo”, lo original y lo extraño se convertían así en criterios estéticos fundamentales, aunque no fueran plenamente comprendidos, pero sí intensamente apropiados.

En este sentido, es pertinente reflexionar la idea del crítico chileno Armando Donoso, quien subrayó el carácter profundamente renovador del modernismo en América Latina. El movimiento lírico moderno propone preservar lo esencial de su sensibilidad: la primacía de la emoción sobre la forma, la resistencia a las normas gramaticales y retóricas heredadas, y la atención privilegiada al color, el tono y el matiz. A ello se suma la valoración de la experiencia sensorial y la apertura a las grandes interrogantes de la existencia”. (qtd. in Valencia 79)

Esta concepción permite situar la propuesta de Borja no solo como una reacción local, sino como parte de un proyecto estético más amplio que busca redefinir el lenguaje poético como espacio de intensidad, sensibilidad y ruptura.

En contraste con la recepción inicial del modernismo, percibido por sectores conservadores como una amenaza, “un monstruo apocalíptico, dragón alado de férreas zarpas”, según lo decía, irónicamente el escritor Aurelio Falconí; Borja asume una postura abiertamente renovadora. Su proyecto estético se inscribe en la tradición del “arte por el arte”, pero también

en una concepción baudeleriana en la que lo bello y lo terrible se entrelazan como respuesta a las transformaciones sociales derivadas del avance del capitalismo en la ciudad. (Barrera 41-52)

Esta tensión se manifiesta con particular claridad en el poema “Epístola”, dirigido a Ernesto Noboa y Caamaño, donde el sujeto poético expresa un profundo hastío frente a la vida urbana quiteña:

Hermano-poeta, esta vida de Quito,
estúpida y molesta, está hoy insoportable...
Figúrate que apenas da uno un paso, un “¡Alto!”
le sorprende y le llena de un torpe sobresalto
que viene a destruir un vuelo de Pegaso...
(Arturo Borja, Epístola, vv. 6-11)

A través de estos versos, Borja construye una crítica explícita al orden social de su tiempo: el militarismo, la burocracia y la violencia institucional aparecen como fuerzas que interrumpen la creación poética, simbolizada en el “vuelo de Pegaso”. A diferencia del *flâneur* parisino, cuya experiencia se articula en el tránsito por la multitud, el sujeto borjiano se enfrenta a una ciudad que restringe, interrumpe y sofoca la posibilidad misma de la creación.

Asimismo, en versos como: “Luego después las fieras de los acreedores que andan por esas calles como estranguladores...” se evidencia una reconfiguración del *spleen* moderno, donde la angustia no solo responde a una condición existencial, sino también a la irrupción de un orden económico que invade el espacio vital del poeta. En este sentido, la ciudad deja de ser un espacio de contemplación para convertirse en un escenario de conflicto, donde el arte aparece como el único refugio posible: “¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso / y lo bello, y lo grande y lo noble?”.

Lo recopilado y comentado por Barrera y Guarderas permite comprender la radicalidad de esta postura. Barrera califica a Borja como un “intelectual de tiempo completo”, que “había dedicado todo su tiempo a la formación de un modo específico de pensar, sentir y expresar”, hasta el punto de constituirse como “un sujeto que somete la existencia al ritmo interior” (Barrera 41-52). En este sentido, Borja renuncia al mundo empírico para habitar plenamente el espacio literario que construye, haciendo de su poética el lugar de una añoranza irrealizable. El propio Barrera, con quien compartía los espacios editoriales de *Letras*, afirma que mantuvieron una relación “puramente literaria”, lo que evidencia el grado en que la vida del poeta se encontraba absorbida por su proyecto estético.

Por su parte, Guarderas profundiza esta lectura al señalar que el mundo real nunca constituyó el espacio vital de Borja: “Miraba las cosas cotidianas no solo con indiferencia, sino con menosprecio; nunca le tentó el anhelo de la riqueza ni el elogio, ni luchar por la vida, y el tener que atender a lo necesario le parecía una abdicación inaceptable”. (Guarderas, *Charla amigable*, 54). A partir de la reconstrucción de los perfiles humano y artístico de Borja, me atrevo a afirmar que la melancolía se configura para el poeta como una experiencia totalizante que atraviesa tanto la subjetividad del ser como su relación con el tiempo; recordemos, por ejemplo, el poema *Vas lacrimae*; aquí la reiteración de escenas que evocan “la pena”, “la melancolía” y “la vida gris y ruin” construyen un universo afectivo dominado por el hastío y la percepción de una existencia degradada. La insistencia anafórica no solo intensifica el tono elegíaco, sino que también evidencia una conciencia temprana del desgaste vital, en la que la juventud aparece ya como una instancia perdida: “¿Por qué tengo, Señor, esta pena siendo tan joven como soy?”

La tensión entre juventud y agotamiento remite a una sensibilidad moderna que puede ponerse en diálogo con Arthur Rimbaud, particularmente con *Chanson de la plus haute tour*,

dentro de *Une saison en enfer* (1873), donde la juventud se presenta como una etapa prematuramente consumida: “*J’ai perdu ma vie*”. En ambos casos, el tiempo se experimenta como pérdida anticipada, configurando una subjetividad escindida entre la promesa vital y su imposibilidad.

	Ah! que le temps vienne
	Où les cœurs s’éprennent.
	Juventud indolente
	a todo sujeta
Oisive jeunesse	yo perdí mi vida
À tout asservie,	por delicadeza.
Par délicatesse	¡Si el día volviera
J’ai perdu ma vie.	en qué se quisiera

(Arthur Rimbaud, *Chanson de la plus haute tour*, vv. 1-6).

Esta experiencia no se limita al plano estético, sino que se prolonga en la trayectoria vital del poeta. Tras la muerte de su padre, figura que, a decir de las fuentes bibliográficas que respaldan esta investigación, lo conectaba con el mundo social y material, Borja se distancia progresivamente de toda forma de inserción en la realidad cotidiana. La renuncia a su trabajo como profesor y su creciente desapego frente a las obligaciones sociales evidencian una actitud de rechazo hacia la vida práctica, Francisco Guarderas describe el comportamiento de Borja como una mezcla de indiferencia y menosprecio hacia lo real, por tanto, se puede inferir que el mundo para el poeta deja de ser un espacio habitable para convertirse en un ámbito ajeno, frente al cual el sujeto opta por el repliegue.

A partir de esta ruptura inicial, podemos vincular la experiencia de Borja con la noción baudeleriana de tedio o *spleen*, posteriormente conceptualizada por Martin Heidegger como

tedio profundo, donde el mundo se revela como carente de sentido. La respuesta del poeta ante esta condición no es la acción, sino todo lo contrario, la indiferencia: en Borja, la voluntad se disuelve y el sujeto se instala en una pasividad contemplativa que erosiona toda posibilidad de proyección futura. En esta misma línea, la dimensión del *flâneur* adquiere en Borja una inflexión particular, más que vagar por la ciudad sin rumbo, su errancia se desplaza al plano de los pensamientos y se orienta progresivamente hacia la ideación suicida. El poeta no solo había trazado un plan para su muerte, sino que antes de ejecutarlo, recorrió los espacios que frecuentaba, como si ensayara una despedida. De este modo, la experiencia del *flâneur* se vuelve existencial. Paralelamente, su relación con el tiempo se articula a través de una temporalidad fracturada: el pasado emerge como un espacio idealizado e irrecuperable, mientras que el presente se percibe como un vacío sin horizonte. Así, la evocación de una “hora primaveral” contrasta con un presente reducido a “un eco funeral”, reforzando la idea de una existencia suspendida entre la nostalgia y la imposibilidad.

Esta lógica de renuncia y repliegue encuentra su correlato en la poesía; en textos como *Melancolía, madre mía*, el hastío deja de ser un simple estado anímico para convertirse en instancia protectora. Aquí el sufrimiento no aparece como un accidente, sino como una forma de identidad. La expresión “dulce orgullo de sufrir” evidencia una estetización del dolor que remite a la tradición simbolista: como en Baudelaire, lo negativo se transfigura en artificio y la experiencia del padecimiento se convierte en materia poética. Sin embargo, en Borja esta operación adquiere un matiz particular, pues la melancolía no solo es representada, sino asumida como destino. La apelación a la *madre* sugiere una relación de intimidad y dependencia con el sufrimiento que el sujeto poético no pretende combatir, sino que encuentra en él un espacio de pertenencia y reposo. La tristeza deja de ser una circunstancia pasajera para convertirse en el lugar desde el cual se construye la identidad.

Melancolía, madre mía,
 en tu regazo he de dormir,
 y he de cantar, melancolía,
 el dulce orgullo de sufrir.

(Arturo Borja, Melancolía, madre mía, vv. 1-4)

Esta concepción permite aproximar la poesía de Borja a las reflexiones de Freud, Julia Kristeva y Giorgio Agamben sobre la experiencia melancólica. En *Duelo y melancolía*, Freud sostiene que el melancólico no siempre logra reconocer con claridad aquello que ha perdido (Freud 3-5); el sufrimiento persiste, pero su origen permanece oscurecido para el propio sujeto. Kristeva profundiza esta idea al describir la melancolía como una experiencia de vacío y extrañamiento que desborda la conciencia racional (Kristeva 10-14). Agamben, por su parte, propone que la melancolía no responde necesariamente a la pérdida de un objeto real, sino a la capacidad imaginativa de hacer aparecer como perdido aquello que nunca llegó a poseerse plenamente (Agamben, 53). Desde esta perspectiva, resulta significativo que la poesía de Borja exprese de manera constante una tristeza profunda sin identificar con precisión su causa. El sujeto poético sabe que algo falta, percibe el peso de una ausencia, pero no consigue nombrarla. La melancolía surge entonces menos como reacción ante una pérdida concreta que como conciencia de una carencia esencial, de un ideal inalcanzable que solo puede recuperarse mediante la imaginación, el recuerdo o la propia escritura. Esta condición explica que la muerte aparezca progresivamente en su obra, no solo como un acontecimiento biográfico posible, sino como el horizonte simbólico hacia el cual se orienta una sensibilidad incapaz de reconciliarse plenamente con el mundo.

En efecto, poemas como “Por el camino de las quimeras” pueden leerse como anticipaciones de una decisión vital que primero se articula en el plano simbólico antes de

concretarse en la realidad. La reiteración de imágenes de evasión, agotamiento y renuncia sugiere que la muerte no irrumpe como ruptura, sino que se configura como una prolongación coherente de la sensibilidad del poeta. En este mismo sentido, textos como “En el blanco cementerio” refuerzan dicha orientación hacia el fin de la vida.

En el blanco cementerio

fue la cita. Tú viniste

toda dulzura y misterio,

delicadamente triste.

(Arturo Borja, En el blanco cementerio, vv.1-4)

Como se aprecia, en la obra de Borja el *spleen* no representa únicamente una categoría temática, sino una forma de vida que encuentra en la autodestrucción su expresión límite. La muerte del poeta se perfila así, en sintonía con “El viaje” de Baudelaire, como la última aventura del errante:

¡Oh, Muerte, venerable capitana, ya es tiempo! ¡Levemos el ancla!

Esta tierra nos hastía, ¡oh, Muerte! ¡Aparejemos!

¡Si el cielo y la mar están negros como la tinta,

Nuestros corazones, a los que tú conoces, están radiantes!

¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!

Este fuego tanto nos abraza el cerebro, que queremos

Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?

¡Hasta el fondo de lo Desconocido, para encontrar lo nuevo!

(Baudelaire, El viaje, VII)

Finalmente, la dimensión biográfica confirma esta trayectoria sin reducirla a una explicación meramente causal. Arturo Borja fue el único integrante de la llamada Generación

Decapitada que proyectó conscientemente su propia muerte y habló abiertamente de ella como una posibilidad concreta. Sin embargo, la relevancia crítica de este hecho no radica únicamente en la coincidencia entre vida y obra, sino en la manera en que ambas parecen responder a una misma sensibilidad. A lo largo de su poesía, la muerte se perfila como una presencia constante: aparece asociada al hastío, a la imposibilidad de reconciliarse con la realidad inmediata y a la búsqueda de una plenitud que el mundo tangible no consigue ofrecer. Su intención de suicidarse cuando se agotaran sus recursos económicos, mencionada reiteradamente por quienes lo conocieron, y la sobredosis de morfina que puso fin a su vida a los veinte años, refuerzan la impresión de una existencia vivida bajo el signo de una profunda inconformidad con el presente. No se trata de afirmar que la obra explique la muerte ni que la muerte explique la obra, sino de reconocer que ambas participan de una misma lógica melancólica, marcada por la tensión entre el ideal y la realidad, entre el deseo y su imposibilidad de realización.

Considero, por ello, que en Borja el *spleen* trasciende la categoría temática para convertirse en una forma de existencia. Su poesía expresa la experiencia de un sujeto que percibe la realidad como insuficiente frente a un ideal inalcanzable y que, incapaz de identificar con claridad aquello que le falta, transforma esa ausencia en materia poética. En este sentido, la melancolía borjiana puede leerse, en diálogo con Freud, Kristeva y Agamben, como la manifestación de una carencia esencial que no encuentra resolución en el mundo real y que solo puede elaborarse mediante la imaginación, el recuerdo o la escritura; por eso que es que Borja vivía abstraído en la literatura. La muerte aparece entonces menos como una ruptura que como el límite lógico de una sensibilidad orientada hacia aquello que siempre permanece fuera de alcance. Más que representar un gesto romántico o una mera consecuencia biográfica, el suicidio de Borja parece ser la expresión extrema de una poética fundada en la incompletitud, donde vida y escritura convergen trágicamente en la búsqueda de una plenitud imposible.

3.3 Ernesto Noboa y Caamaño: la evasión y crisis del sujeto

Tras la muerte de Arturo Borja, la figura de Ernesto Noboa y Caamaño adquiere una mayor visibilidad dentro del campo literario ecuatoriano. Nace en Quito en 1889 y muere en Quito en 1927. Su obra fue ampliamente leída por jóvenes involucrados con la escritura en esa época, quienes encontraron en sus versos una expresión afín a sus propias inquietudes estéticas y existenciales. La crítica literaria ecuatoriana sostiene que su poesía contribuyó a consolidar una sensibilidad modernista en el Ecuador, particularmente entre las generaciones posteriores. (Valencia 96-98)

A diferencia de Humberto Fierro, cuya poética se orienta hacia la contemplación, y de Arturo Borja, en cuya obra influye el conflicto con la modernidad urbana, en Noboa y Caamaño el malestar se manifiesta como una crisis interior persistente. Su escritura no se centra en la descripción del entorno ni en la confrontación social, sino en la construcción de una subjetividad atravesada por el hastío, la melancolía y el deseo de evasión.

Diversos testimonios coinciden en señalar su carácter reservado, así como su tendencia al aislamiento (Barrera 47-52). A ello se suma el consumo de morfina y alcohol, elementos que la crítica ha vinculado con su experiencia vital y con su producción literaria. Su figura ha sido interpretada como una de las más cercanas al modelo del poeta maldito dentro de la Generación Decapitada, no solo por su obra, sino también por su trayectoria biográfica. No obstante, su poesía no se limita a la expresión del sufrimiento; en ella se observa también una marcada preocupación por la forma y por la construcción de imágenes visuales, así podemos apreciar que sus poemas establecen un diálogo con la pintura, configurando escenas que remiten a composiciones plásticas. El poema *5 a. m.*, por ejemplo representa la ciudad a través de una serie de figuras o símbolos: los devotos, las prostitutas, los trasnochadores, elementos que convierten el espacio urbano en un cuadro dinámico, donde coexisten lo religioso y lo marginal.

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

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

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

Y sueño ante aquel cuadro que estoy en un museo
 y en caracteres de oro, al pie del marco, leo:
 Dibujó este “Capricho” don Francisco de Goya.

(Ernesto Noboa y Caamaño, 5 AM)

Como se ha destacado en este trabajo, el tratamiento del tiempo constituye un eje central en la poética del artista melancólico; no es casual que su poemario se llamara “*Romanza a las Horas*”, en el poema *Nostalgia*, por ejemplo, el sujeto poético manifiesta un rechazo del presente y un deseo constante de desplazamiento, ya sea hacia un pasado idealizado o hacia un espacio indeterminado. Este impulso se articula mediante imágenes de viaje, vuelo y lejanía, que remiten a esa lógica de evasión característica del simbolismo. Sin embargo, más que un simple deseo de escape, estas imágenes evidencian una dificultad para habitar el presente, lo que sitúa al sujeto en una condición liminal entre la memoria y el anhelo “¡Solo anhelo ser siempre en mis dichas y males, / y vivir la tristeza de los días iguales, / como si el alma hubiera retornado a la infancia!”

Lo que emerge en estos versos es el anhelo de una permanencia absoluta: el sujeto desea mantenerse idéntico a sí mismo, sin variaciones de temperamento, tanto en la dicha como en el dolor. Este impulso se manifiesta en la aspiración de preservar un estado próximo a la infancia, concebida como un tiempo suspendido y ajeno a las transformaciones de la existencia. La voz poética no afirma plenamente su arraigo en el presente; por el contrario, oscila entre distintas temporalidades sin lograr habitar ninguna de ellas de forma estable. En este sentido, el predominio de los verbos copulativos refuerza la aspiración a un estado de permanencia antes que a una experiencia en movimiento. La expresión *ser siempre* introduce una tensión fundamental entre el verbo *ser*, asociado a la permanencia, y la vida misma, inevitablemente sometida al cambio. El sujeto anhela una permanencia imposible -conservar intacto un estado del ser que el tiempo, por su propia naturaleza, no puede preservar-, que suspenda la transformación y, con ella, el sufrimiento inherente al paso del tiempo. Incapaz de reconciliarse con el presente, queda atrapado en una temporalidad imaginaria, situada entre la evocación de lo que fue y la imposibilidad de alcanzar aquello que desea ser.

En la obra de Noboa y Caamaño resuenan con claridad los ecos del simbolismo y del decadentismo franceses, de modo que su temprana exposición a estas corrientes resultó decisiva en la configuración de su sensibilidad estética. En particular, la fascinación por los llamados *paraísos artificiales*, presente en autores como Charles Baudelaire y Paul Verlaine, trascendió el referente literario para proyectarse también sobre la experiencia vital del poeta (Valencia 104-112). Desde esta perspectiva, el consumo de sustancias puede entenderse como un elemento articulado a su proyecto poético, no necesariamente por una búsqueda de estimulación creativa, sino por la posibilidad de evasión que ofrecía. De hecho, Gladys Valencia señala que, pese al deterioro físico asociado a esta práctica, Noboa conservó lucidez intelectual y una sostenida capacidad creativa, circunstancia que revela una tensión constante entre desgaste personal e impulso artístico. Algo semejante pudo haber ocurrido con figuras

como Poe, Rimbaud o el propio Baudelaire, cuya sensibilidad melancólica encontró en las sustancias una posibilidad de alterar la percepción ordinaria de la existencia.

Considero que en el caso de Noboa, el consumo de sustancias aparece ligado sobre todo al deseo de modificar la experiencia del tiempo, de suspender momentáneamente esa temporalidad angustiosa que atraviesa gran parte de su poesía. Sin embargo, los paraísos artificiales nunca llegan a convertirse en un verdadero artificio capaz de resolver el conflicto interior del sujeto; la evasión que prometen resulta transitoria y, lejos de restaurar la plenitud anhelada, termina profundizando la fractura del yo. El intento de escapar del tiempo desemboca así en estados cada vez más intensos de extrañamiento, fragmentación y, finalmente, autoaniquilación.

Este conflicto alcanza una formulación particularmente clara en el poema *Ego sum*, partiendo del título “yo soy”, el texto plantea una declaración del sujeto que, contradictoriamente, se construye sobre una serie de negaciones y evasiones. El yo poético se define a partir de su afinidad con “lo extraño”, “lo morboso” y “lo anormal”; es decir, mediante una estética de la desviación que remite al decadentismo, así como a la tradición del malditismo. La autoafirmación del sujeto no se realiza en términos de estabilidad o coherencia, sino a través de la identificación con la enfermedad y la alteración sensorial: “tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico / la ampolla de morfina y el frasco de cloral.”

En este punto, *Ego sum* deja de ser una afirmación ontológica plena para convertirse en una declaración paradójica: el sujeto afirma su existencia precisamente a través de su fractura. El yo es, pero su identidad solo logra sostenerse en la enfermedad, en la evasión y en la conciencia de su propia inestabilidad. Asimismo, el poema introduce una reconfiguración del aislamiento. A diferencia de Medardo Ángel Silva —de quien se hablará más adelante—, en Noboa la exclusión social no aparece como una herida particularmente dolorosa; por el

contrario, el poeta convierte la marginalidad en una condición productiva para la creación estética. El malditismo adquiere aquí una dimensión distinta: el aislamiento ya no representa únicamente separación del mundo, sino el espacio necesario para que emerja la sensibilidad poética: “El aislamiento es propicio a que nazca la flor del sentimiento...”

La imagen resulta significativa porque transforma la soledad en una condición fértil. El sujeto se aparta del mundo práctico para habitar un espacio dominado por el ensueño, la introspección y la imaginación. Esta lógica reaparece en el cierre del poema, donde la experiencia estética funciona como una forma de trascendencia: “No importa que me nieguen los aplausos humanos / si me embriaga la música de los astros lejanos / y el batir de mis alas sobre la realidad.”

El sujeto no abandona por completo la realidad, pero tampoco consigue integrarse plenamente en ella; permanece suspendido en un espacio intermedio donde la música, el ensueño y la imaginación ofrecen una forma momentánea de evasión. En este sentido, *Ego sum* no constituye una afirmación estable del yo, sino la formulación de una subjetividad escindida cuya única permanencia reside en su propia inestabilidad.

La presencia de la morfina en el poema permite profundizar esta lectura. Los primeros versos de *Ego sum* remiten inevitablemente a *La canción de la morfina* de Julián del Casal, donde la sustancia aparece asociada a una experiencia seductora de evasión y extrañamiento. En ambos casos, la droga no funciona únicamente como un elemento decadente, sino como la promesa de suspender el sufrimiento y alterar la experiencia ordinaria del tiempo. Cuando Noboa afirma que: “tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico / la ampolla de morfina y el frasco de cloral” nos sugiere que la morfina no es un simple narcótico sino el único mecanismo capaz de aliviar el hastío existencial que atraviesa al sujeto moderno. Algo semejante ocurre en Casal, donde la sustancia seduce precisamente porque ofrece la ilusión de

abandonar los límites de la realidad inmediata y acceder a un espacio dominado por la imaginación y el deseo:

Guardo, para fascinar
al que siento en derredor,
deleites como el amor,
secretos como la mar.

(Julián del Casal, La canción de la morfina, vv. 21-24)

Considero que estos versos resultan particularmente significativos porque sugieren la posibilidad de imaginar sin límites, de construir imágenes y objetos que solo pueden existir en el espacio del ensueño. Sin embargo, al retornar a la realidad, aquello imaginado se desvanece y reaparece como una ausencia imposible de colmar. En este punto, la experiencia melancólica de Noboa dialoga con las reflexiones de Freud, Kristeva y Agamben sobre el objeto perdido: el sujeto no sufre por algo que haya poseído realmente, sino por una carencia más profunda e indefinible, por un ideal de plenitud que únicamente puede sostenerse en la imaginación. La evasión que prometen los paraísos artificiales nunca logra resolver ese conflicto; apenas consigue suspenderlo momentáneamente, intensificando, al final, la fragmentación y el extrañamiento del sujeto frente al mundo.

Un abordaje intertextual permite advertir que esta construcción del sujeto establece una clara filiación con el simbolismo francés, en particular con Baudelaire y Verlaine, tanto en el tono elegíaco como en la centralidad de la musicalidad, la introspección y la representación de lo fatal y oscuro como bello. No obstante, en Noboa esta herencia se radicaliza, dando lugar a una poética en la que el *spleen* no se contempla, sino que se asume como condición que constituye al sujeto, por tanto, se puede tejer un vínculo con la hipótesis de Robert Burton en *The Anatomy of Melancholy*, donde la melancolía deja de ser un estado excepcional para entenderse como

una disposición general del ser humano. Como sugiere Burton, “*Who is not a Foole, who is free from Melancholy?*”, para concluir que “*all the world is mad, is melancholy, dotes*” (Burton)

El motivo poético que atraviesa, de diversas formas a los modernistas ecuatorianos es la melancolía, frecuentemente interpretada como nostalgia, aunque en el ámbito de la psiquiatría ambas constituyen condiciones mentales, son distintas. Noboa y Caamaño, de hecho, escribe un poema titulado *Nostalgia*, en el que se mantiene un persistente deseo de evasión y huida.

Ante la ciudad dormida

bajo la luna sedeña,

mi pobre alma dolorida

olvida

y sueña.

Un astro me está llamando

con su trémula mirada,

y el alma está contemplando

extasiada

(Ernesto Noboa Caamaño, *Nostalgia*, vv. 1-9)

Desde los primeros versos, la atmósfera aparece cargada de símbolos: “la ciudad dormida” y “la luna sedeña” funcionan como imágenes que suspenden la realidad en un estado de ensoñación y silencio. La personificación de la ciudad que “duerme” y la sinestesia en “luna sedeña”, que combina lo visual con lo táctil, contribuyen a crear un ambiente etéreo. En este espacio, el yo lírico se repliega sobre sí mismo, “mi pobre alma dolorida”, donde el uso de los epítetos intensifica la condición melancólica del sujeto. El sentimiento de tristeza no remite a

un recuerdo concreto, sino que se configura como una herida interior persistente; en este sentido, desde una perspectiva freudiana, la voz poética puede leerse como melancólica.

El “astro” que “está llamando” introduce una metáfora de atracción hacia lo lejano e inalcanzable. Esta figura, reforzada por la prosopopeya, el astro que llama, que posee una “mirada”, encarna el anhelo de fuga. El alma, “extasiada y sollozando”, experimenta una tensión entre placer y dolor, esta paradoja sugiere que el sujeto encuentra una forma de reposo en su propio sufrimiento, lo que remite directamente al *spleen* baudeleriano: una mezcla de fascinación por lo ideal y padecimiento ante su imposibilidad. En este punto, la melancolía no se configura como añoranza de lo perdido sino como el deseo de trascender la realidad.

Y sueña ante los reflejos
del rubio astro vagabundo:
¡partir al fin!... ¡lejos, lejos
de este mundo!
Olvidado de amarguras
y terrenales ternuras,
ya no sentir ni pensar,
¡tener dos alas oscuras... y volar!

(Ernesto Noboa Caamaño, *Nostalgia*, vv. 15-23)

Al exclamar “¡partir al fin!... ¡lejos, lejos / de este mundo!”, la anáfora intensifica el impulso de huida, nos recuerda la conversación de *Anywhere out of this world*, donde el alma del hablante lírico anhela partir a cualquier lugar, pero lejos de este mundo. En ambos poemas la idea de partir *fuera o lejos de este mundo* podría entenderse como un anhelo de morir, así, la melancolía se transforma en una voluntad de negación del mundo “ya no sentir ni pensar”, lo que sugiere una inclinación cercana al nihilismo: no existir. La imagen final de “tener dos alas

oscuras... y volar” funciona como culminación de este movimiento: más que una simple liberación, las “alas oscuras” sugieren un tránsito que oscila entre el escape y la muerte.

En suma, la poesía de Ernesto Noboa y Caamaño articula una de las expresiones más radicales de la subjetividad melancólica dentro del modernismo ecuatoriano, en la medida en que el spleen deja de ser un motivo temático para convertirse en el principio estructurador del yo. A través de una escritura que privilegia la introspección, la imaginería simbólica y la experimentación con la temporalidad, su obra configura un sujeto escindido, incapaz de habitar el presente y condenado a oscilar entre la memoria y el anhelo. La evasión, ya sea mediante el ensueño, el artificio estético o la alteración sensorial, no constituye una salida efectiva, sino un mecanismo que intensifica la fragmentación interior y profundiza la crisis ontológica.

Asimismo, la apropiación de la tradición decadentista y simbolista no se limita a un gesto estético, sino que se encarna en una experiencia vital donde arte y existencia se entrelazan de forma indisociable. En este sentido, Noboa y Caamaño no solo representa al poeta maldito como figura literaria, sino que lo realiza en su propia trayectoria, llevando al límite la tensión entre lucidez creadora y autodestrucción. De ahí que su propuesta no pueda entenderse únicamente como una poética de la melancolía, sino como una reflexión extrema sobre la imposibilidad de la estabilidad subjetiva en la modernidad.

Finalmente, su obra revela que el anhelo de trascendencia, expresado en imágenes de vuelo, lejanía y disolución, no logra resolverse en una superación del conflicto, sino que desemboca en una forma de negación del mundo y de sí mismo. Así, su poesía no afirma un yo reconciliado, sino que expone, con coherencia estética, la persistencia de una conciencia desgarrada cuya única certeza es su propia inestabilidad, situándose como una figura clave para comprender la dimensión más íntima y trágica del modernismo ecuatoriano. En este sentido, *Ego sum* resulta revelador: la declaración del yo no se realiza sobre una base de plenitud, sino

de fractura; el sujeto afirma su existencia en la medida en que reconoce su propia inestabilidad, lo que reproduce formalmente la estructura melancólica descrita por las tesis filosóficas y del psicoanálisis que sustentan este trabajo. La escritura poética se convierte entonces en el único espacio donde esa subjetividad escindida puede tomar forma y, paradójicamente, afirmarse.

En suma, la poesía de Ernesto Noboa y Caamaño articula una de las expresiones más radicales de la subjetividad melancólica dentro del modernismo ecuatoriano, en la medida en que el *spleen* deja de ser un motivo temático para convertirse en el principio estructurador del yo. A través de una escritura dominada por la introspección, la imagería simbólica y la experimentación con la temporalidad, su obra configura un sujeto escindido, incapaz de habitar plenamente el presente y condenado a oscilar entre la memoria, el ensueño y el anhelo de evasión. En poemas como *Ego sum*, la afirmación del yo no se sostiene sobre una idea de plenitud o estabilidad, sino sobre el reconocimiento de la propia fractura: el sujeto existe precisamente en la medida en que experimenta su desgarramiento interior. La escritura poética se convierte entonces en el único espacio donde esa subjetividad inestable puede tomar forma y afirmarse, aunque sea de manera provisional.

En resumen, la apropiación de la tradición decadentista y simbolista no se limita en Noboa a un gesto estético o libresco, sino que se proyecta sobre la experiencia vital misma. La fascinación por los paraísos artificiales, el aislamiento, la evasión y la alteración sensorial forman parte de una sensibilidad que encuentra en la imaginación una tentativa constante de suspender el tiempo y escapar del hastío moderno. Sin embargo, ninguna de estas estrategias logra resolver el conflicto fundamental del sujeto melancólico; por el contrario, terminan profundizando su extrañamiento frente al mundo. De ahí que la obra de Noboa y Caamaño no pueda entenderse únicamente como una poética de la melancolía, sino como una reflexión

extrema sobre la imposibilidad de reconciliarse con la realidad y con uno mismo dentro de la modernidad.

Considero, además, que en Noboa la melancolía alcanza una dimensión particularmente moderna porque ya no remite únicamente a la pérdida de un objeto concreto, sino a una sensación persistente de vacío e insuficiencia que atraviesa toda experiencia. El sujeto anhela constantemente un lugar distinto —“lejos, lejos / de este mundo”—, pero nunca consigue definir con claridad aquello que busca. En este sentido, su poesía dialoga profundamente con las formulaciones de Freud, Kristeva y Agamben sobre el objeto perdido y la imposibilidad de simbolizar plenamente la falta. La evasión mediante el ensueño, la música, el vuelo o las sustancias solo consigue suspender momentáneamente esa conciencia dolorosa del tiempo; al final, el conflicto reaparece con mayor intensidad. Así, la obra de Noboa expone una subjetividad cuya única certeza reside en su propia inestabilidad y convierte esa fractura interior en el núcleo mismo de su experiencia estética.

3.4 Medardo Ángel Silva: la máscara e investidura del poeta

Si bien en la poesía de Ernesto Noboa y Caamaño la experiencia melancólica aparece asociada a la evasión, la fragmentación interior y el deseo de suspender el tiempo, será la obra de Medardo Ángel Silva la que configure con mayor claridad una lírica donde el sufrimiento deja de responder a un acontecimiento específico para convertirse en una condición persistente del sujeto. Dentro del modernismo ecuatoriano, Silva ocupa un lugar central no solo por la calidad estética de su obra, sino también por la profunda resonancia cultural que alcanzó tras su muerte. A diferencia de otros integrantes de la llamada Generación Decapitada, cuya recepción permaneció más vinculada a los círculos literarios e intelectuales, la poesía de Silva trascendió el ámbito estrictamente letrado: muchos de sus versos fueron musicalizados e incorporados al imaginario popular ecuatoriano. La angustia amorosa, el anhelo de huida, la

distancia entre ideal y realidad y la persistente sensación de pérdida que atraviesan sus poemas terminaron convirtiéndose en parte de una sensibilidad colectiva que encontró en su lírica una forma de reconocerse a sí misma.

Quizá por ello la figura de Silva permite advertir cómo la melancolía modernista deja de ser únicamente una experiencia individual para adquirir una dimensión cultural más amplia. Aunque este trabajo no pretende establecer una relación determinista entre geografía y sensibilidad, resulta sugerente recordar la observación de Alexander von Humboldt durante su expedición por América, cuando describía a los ecuatorianos como seres “*raros y únicos que duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste*”. Más allá del tono casi romántico de esta afirmación, la frase parece condensar una sensibilidad melancólica que, en el caso de Medardo Ángel Silva, encuentra una de sus expresiones más representativas dentro de la tradición literaria ecuatoriana.

En el caso específico de Medardo Ángel Silva, la experiencia melancólica adquiere además una dimensión social particularmente marcada. A diferencia de otros integrantes de la llamada Generación Decapitada, su vida estuvo atravesada por condiciones materiales de exclusión: precariedad económica, dificultad de acceder plenamente a un campo intelectual dominado por élites y discriminación racial configuraron una sensibilidad donde la pérdida y el desarraigo no responden únicamente a una experiencia interior, sino también a tensiones estructurales propias de la modernidad ecuatoriana. Quizá por ello la recepción posterior de su obra terminó consolidando una sensibilidad colectiva en la que la melancolía y la lírica nostálgica adquirieron una resonancia estética y cultural particularmente profunda.

En este sentido, resulta fundamental considerar las condiciones materiales y afectivas que marcaron su infancia. Silva nació en 1898 y murió el 10 de junio de 1919. Creció en un

entorno estrechamente vinculado a la música; su padre, afinador de pianos, falleció cuando el poeta tenía apenas cuatro años, mientras que su madre, Mariana Rodas, asumió el sostenimiento del hogar. Las limitaciones económicas obligaron a la familia a residir durante años en un suburbio de Guayaquil cercano a un cementerio, circunstancia que expuso tempranamente al joven Silva a la presencia cotidiana de la muerte. Más que un simple dato biográfico, este contacto precoz con el rito funerario parece haber dejado una huella persistente en la configuración de su imaginario poético, donde la pérdida, la fugacidad y la conciencia de la muerte adquieren una intensidad singular (Barrera 57- 63).

Su formación académica fue irregular. Inició sus estudios en la Sociedad Filantrópica y, posteriormente ingresó al Colegio Nacional Vicente Rocafuerte, sin completar su educación formal de manera continua debido a la necesidad de incorporarse tempranamente al trabajo. Paralelamente, comenzó a escribir y a enviar sus textos a periódicos locales, enfrentándose inicialmente a la incredulidad del campo literario. Su notable dominio técnico desde la adolescencia, visible en la composición de sonetos de rigurosa estructura métrica, generó sospechas entre editores, quienes atribuían sus textos a posibles plagios. A ello se sumaba su condición social, que lo situaba al margen de un campo intelectual dominado por las élites ((*Edición popular VII-X*)).

En los inicios de su trayectoria literaria, Medardo Ángel Silva desarrolló una producción poética que evidencia su disciplina formal y, principalmente, su profunda ambición de insertarse en los circuitos literarios de la época. Entre sus textos inéditos de 1914 se encuentran composiciones como “Horas confidenciales”, estructurada en décimas octosilábicas, y “Espera”, conjunto de sonetos dedicados a José Buenaventura Navas, editor de la revista *Juan Montalvo*, en la que el poeta logró publicar por primera vez (Barrera 57-60). Estas obras no solo muestran su dominio técnico, sino también su cercanía con las prácticas de

escritura de sus contemporáneos, en particular con Arturo Borja, a quien admiraba y cuya influencia se refleja incluso en el registro cronológico de sus composiciones.

Además de su actividad poética, Silva destacó tempranamente en la crítica literaria. En 1915 publicó en la revista *Juan Montalvo* uno de sus primeros ensayos dedicados a Borja, así como reseñas de publicaciones nacionales y extranjeras. Esta faceta, menos conocida, revela su participación activa en el campo intelectual y su interés por situar la literatura ecuatoriana en diálogo con otras tradiciones. Así, el año de 1914 se considera como el momento de su consolidación inicial, al marcar su ingreso en espacios de difusión literaria. Esta proyección se afianzó en 1915 con la publicación de poemas en otros suplementos literarios, no obstante, varias de estas composiciones no fueron incluidas posteriormente en *El árbol del bien y del mal*, su único libro publicado en vida, ni en recopilaciones posteriores, lo que evidencia tanto la amplitud de su producción temprana como las limitaciones de su canonización editorial.

Textos tempranos como “Paisaje de leyenda” (1914), primer texto publicado del poeta con apenas dieciséis años, evidencian su destreza formal y, especialmente la configuración inicial de su universo simbólico. En este poema, la representación del ocaso como declinación de la luz introduce una metáfora que trasciende lo paisajístico: la caída del sol puede interpretarse como una figuración de la muerte o de la disolución de lo vital. Aunque en esta etapa la muerte no constituye aún el eje central de su obra, sí aparece como una presencia latente que anticipará su posterior desarrollo.

Muriente sol, en el ocaso inclina
la rubia testa bajo soles de oro
recogiendo el lumínico tesoro
que a la estrellada noche se avecina.

La tarde ya sus púrpuras declina...
 Entona el himno el piélago sonoro,
 a cuya margen, sílfides en coro,
 lucen su blanca desnudez divina.
 De la onda surge con amarga pena
 el suspiro de amor de una sirena,
 que roba, grácil, viento vespertino:
 Y al murmullo fugaz de las canciones
 de su rosado caracol marino,
 danzan en las arenas los Tritones.
 Guayaquil, 1914.
 (Medardo Ángel Silva, Paisaje de Leyenda)

Esta tensión entre una poética orientada hacia la armonía, heredada de Rubén Darío, y una experiencia vital marcada por la precariedad que lo rodea permite comprender el conflicto que atraviesa su escritura. En este sentido, el poema “La investidura”, publicado en el libro *El árbol del bien y del mal* (1918), se configura como un texto fundamental, en tanto articula de manera temprana el problema del yo poético y establece las bases de su proyecto estético.

Cotejar de *Paisaje de leyenda* con la producción modernista de su tiempo revela tanto la filiación de Silva con esa tradición como sus distancias respecto a ella. Para 1914, Rubén Darío había publicado ya *Cantos de vida y esperanza* (1905), obra en la que el modernismo alcanza su madurez y comienza a interrogarse a sí mismo. En un poema como “Lo fatal”, Darío abandona la superficie ornamental que caracterizó *Azul* y afronta directamente la angustia existencial: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque ésa ya no siente". La belleza no desaparece, pero queda atravesada por una conciencia del sufrimiento

que la vuelve insostenible. En Silva, en cambio, “Paisaje de leyenda” sostiene todavía el universo mítico-decorativo sin fisuras aparentes: las sílfides, los Tritones y la sirena habitan el poema con naturalidad, como si el mundo simbólico del modernismo temprano permaneciera intacto.

Esta diferencia no es simplemente cronológica ni de madurez poética; responde también a posiciones distintas dentro del campo literario. Darío escribe desde una posición ya consolidada, con libertad para cuestionar el edificio estético que él mismo contribuyó a construir. Silva, con dieciséis años y publicando por primera vez, construye ese edificio con deliberada minuciosidad: el poema es, antes que nada, una demostración de dominio técnico y una carta de presentación ante el campo intelectual que aún no lo ha reconocido. En este sentido, el preciosismo de *Paisaje de leyenda* no debe leerse como ingenuidad estética, sino como estrategia de legitimación.

No obstante, algo en el poema excede esa función, la imagen del "muriente sol" que recoge su propio tesoro antes de que llegue la noche introduce una nota que no es puramente ornamental: hay en ella una conciencia del declive, una percepción de la belleza como algo que ya está retirándose en el momento mismo en que se manifiesta. Es precisamente este matiz el que distancia a Silva de un epígono puramente imitativo. Donde Darío, en “Lo fatal”, hace del sufrimiento el tema central y explícito del poema, Silva lo filtra a través de la imagen paisajística, dejándolo latente. La melancolía no se declara, se insinúa en la estructura misma del ocaso. Esta economía del dolor, que dice menos de lo que contiene, será una de las marcas persistentes de su escritura.

En “La investidura”, por su parte, el sujeto poético experimenta un proceso de transformación que remite a la tradición de la iniciación literaria. La referencia estructural a *La Divina Comedia* resulta significativa: mientras Dante es guiado por Virgilio, Silva introduce

una figura divina, una deidad femenina, que lo inviste como poeta y le asigna una misión específica. Esta misión consiste en consagrarse a la belleza, la armonía y la musicalización de los ensueños, configurando una concepción de la poesía como práctica trascendente.

Sin embargo, esta investidura introduce una contradicción central: el mandato divino exige al poeta apartarse de la realidad y orientarse hacia un ámbito ideal, donde la poesía se constituye como el único espacio de verdad. No obstante, esta separación entre el mundo poético y el mundo real genera una tensión estructural que deviene fractura: el poeta, aun investido de una misión superior, no puede sustraerse completamente de la experiencia de un entorno marcado por la precariedad y la violencia simbólica. Este conflicto entre la investidura poética y el mundo que la rechaza encuentra un antecedente pertinente en “El rey burgués” (1887) de Rubén Darío, cuento en el que un poeta es reducido a hacer girar una caja de música en el jardín de un rey que no comprende ni valora el arte. La diferencia estructural entre ambos textos es reveladora. En Darío, la humillación del poeta es narrada desde afuera: es el mundo burgués el que aplasta la sensibilidad artística, y esa violencia queda expuesta con ironía crítica. En Silva, en cambio, la investidura ocurre en el interior del propio sujeto: la diosa que lo consagra no es una figura externa que lo salva del mundo, sino una voz que nace de la selva interior del poema, de ese espacio que el propio texto describe como “hermana de la oscura selva que Dante viera”.

La misión poética no viene a rescatar al poeta de la realidad hostil; lo separa de ella, y esa separación es realmente la condena. Donde el poeta de Darío muere de frío porque el rey no lo escucha, el poeta de Silva queda atrapado en un mandato de armonía que el mundo no puede sostener. La diosa que lo inviste no le pide simplemente que escriba: le exige que su existencia entera se vuelva poética, que *“así tenga su vida la armonía de un verso”*. El problema es que esa exigencia no admite excepciones ni concesiones a la realidad. El poeta

investido no puede ser también el joven de clase baja que publica en revistas por primera vez, ni el sujeto discriminado por su origen social; debe ser únicamente el elegido, el portador de la Lira. Cuando la realidad inevitablemente irrumpe, -y en Silva irrumpe de forma persistente, a través de la exclusión, la pobreza y la violencia simbólica-, el mandato se rompe. La armonía que la diosa prometió como horizonte se convierte en una deuda impagable. De manera que la investidura, aparente acto de consagración deviene trampa: cuanto más fiel es el poeta a su misión, más insoportable se vuelve el contraste con el mundo que lo rodea.

Así, el poema no solo establece un programa estético, sino que también revela una fractura constitutiva del sujeto. El poeta deja de pertenecer al mundo ordinario, pero tampoco puede habitar plenamente el ámbito ideal al que aspira. Esta tensión puede leerse en relación con la oposición entre ideal y *spleen* formulada por Charles Baudelaire, en la que la aspiración a la armonía se ve constantemente interrumpida por la experiencia de un mundo hostil, así se expresa, por ejemplo, en el poema *Anywhere out of this world*, donde el alma de la voz poética desea marcharse a cualquier lugar fuera de este mundo, esa voz establece una analogía entre la vida y un hospital en el que cada enfermo desearía ocupar otra cama, sugiriendo así un rechazo persistente de la propia condición. En este sentido, el sujeto lírico afirma: *Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas* (“Me parece que siempre estaría bien allí donde no estoy”) (Baudelaire), para luego condensar ese impulso de fuga en la exclamación: *N’importe où ! N’importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde !* (“¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! ¡Con tal que sea fuera de este mundo!”) (Baudelaire 94). Esta formulación extrema del deseo de desplazamiento evidencia una subjetividad atravesada por el tedio y la imposibilidad de reconciliación con su entorno inmediato.

Dentro de este *locus poético*, el hastío y la pulsión autodestructiva pueden interpretarse como síntomas de una desincronización histórica: sujetos atrapados entre órdenes temporales

incompatibles, cuya respuesta se configura tanto en el plano vital como en el estético. En este sentido, el consumo de alcohol y drogas no es, simplemente, un exceso biográfico, sino una práctica de evasión que prolonga en el cuerpo, el mismo impulso de fuga que estructura la experiencia poética. La muerte temprana de estos autores, ya sea por suicidio o por los efectos de dicho consumo, refuerza el imaginario del malditismo; sin embargo, es en la escritura donde esta experiencia se codifica y adquiere forma discursiva.

En consecuencia, la figura del poeta se redefine como mediador de lo trascendente: la poesía se convierte en el único ámbito legítimo de existencia, mientras que la realidad cotidiana aparece degradada o insuficiente. No obstante, esta concepción extrema implica una dificultad fundamental: si la poesía solo puede existir en el plano ideal, su relación con la vida se vuelve problemática. Tal como sugiere la analogía con el albatros baudeleriano, el poeta alcanza su plenitud en el ámbito de la ensoñación, pero se quiebra al chocar con la realidad. De manera que la investidura poética no solo inaugura la misión del poeta, sino que determina el conflicto que marcará su obra. La imposibilidad de sostener la armonía en un mundo que no responde a los principios ideales del arte conduce a una progresiva intensificación del desencanto. En este sentido, la posterior centralidad de la muerte en su poesía puede entenderse no solo como un motivo estético, sino como la consecuencia de una fractura entre el ideal poético y la experiencia vital.

3.4.1. La investidura y la consolidación de Medardo Ángel Silva en el campo literario

El ingreso de Medardo Ángel Silva al campo literario ecuatoriano se consolida a partir de su debut en la revista *Juan Montalvo*, espacio desde el que comienza a establecer vínculos con escritores, periodistas y críticos de la época. A partir de 1915, su actividad se intensifica notablemente: publica poemas, cuentos, crónicas y ensayos en diversas revistas como *El Telégrafo*, *Ilustración* y *Patria*, utilizando en ocasiones seudónimos como Jean D'Agreve y

Oscar René. Esta versatilidad no solo evidencia la amplitud de su producción, sino también su participación activa en los circuitos culturales de su tiempo.

Su reconocimiento se consolida tempranamente. En 1917, tras la difusión de un artículo que lo presenta como “el niño poeta”, su figura adquiere notoriedad tanto entre lectores como en círculos intelectuales. A partir de entonces, su nombre circula en revistas nacionales e internacionales, y mantiene correspondencia con autores relevantes del ámbito hispanoamericano, lo que contribuye a su inserción en redes literarias transnacionales. Asimismo, desempeñó funciones editoriales y de dirección en publicaciones como *Atenea*, *España* y *Renacimiento*, consolidándose no solo como poeta, sino también como agente cultural.

En 1918 publica *El árbol del bien y del mal*, su único libro editado en vida, cuya recepción fue inmediata tanto en el Ecuador como en el extranjero. Al mismo tiempo, desarrolla proyectos editoriales que no llegarán a concretarse, como *La máscara irónica* y *Trompetas de oro*, lo que da cuenta de una producción más amplia que la finalmente canonizada. En 1919, además, incursiona en la narrativa con la novela corta *María Jesús* y se integra como redactor al diario *El Telégrafo*, donde dirige el suplemento *Los jueves literarios* y mantiene una columna de comentario literario.

No obstante, su trayectoria estuvo atravesada por tensiones propias de su posición social. A pesar del reconocimiento alcanzado, Silva debió enfrentar las limitaciones de un campo intelectual dominado por élites, lo que condicionó su acceso pleno a los espacios de legitimación. A ello se suman factores de orden identitario, como la discriminación racial y su origen humilde, que incidieron en la configuración de una subjetividad marcada por el conflicto. En este sentido, como bien señala Carlos Aulestia, en la obra de Silva confluyen dos dimensiones de crisis: una estética, derivada de la tensión entre el ideal modernista y la

experiencia de la realidad; y otra de carácter social, vinculada a su posición marginal dentro de la estructura cultural de su época (Aulestia 95-105).

Estas condiciones permiten comprender que la poética de Silva no se desarrolla en un vacío, sino en estrecha relación con las contradicciones de su contexto. La imposibilidad de reconciliar el ideal de armonía con una realidad marcada por la exclusión y la desigualdad contribuye a profundizar el conflicto que atraviesa su obra donde la creación poética se configura tanto como aspiración trascendente cuanto como espacio de tensión existencial. La relación entre Medardo Ángel Silva y Charles Baudelaire permite establecer un punto de convergencia fundamental en la tradición del malditismo: la problematización del origen. En ambos casos, la figura materna deja de ser objeto de exaltación para convertirse en el lugar desde el cual se articula un reclamo radical contra la existencia misma. El nacimiento no es celebrado, sino cuestionado; la vida aparece como una imposición y no como un don.

Desde una perspectiva biográfica, esta coincidencia adquiere mayor densidad si se considera la temprana pérdida de la figura paterna en ambos autores, así como su vínculo con el arte, que se configura como una herencia ambivalente. Esta doble condición: orfandad y sensibilidad estética, puede entenderse como un primer momento de fractura en la constitución del sujeto; de manera que, tanto Silva como Baudelaire pueden leerse como poetas “marcados” desde su origen, cuya relación con el mundo se encuentra mediada por una experiencia temprana de desajuste.

La influencia de Baudelaire en la obra de Silva es decisiva, no se trata únicamente de una apropiación formal o simbólica, sino de una afinidad más profunda en la manera de percibir el mundo. En ambos poetas, la conciencia de la existencia parece experimentarse como una carga, una forma de sufrimiento que atraviesa tanto la vida como la escritura. Esta afinidad permite establecer un diálogo entre sus textos, particularmente en aquellos en los que la figura

materna se convierte en el eje de la enunciación. Para ilustrar lo dicho, en el poema “Lo tardío”, Silva construye una voz lírica que interpela directamente a la madre, cuestionando el valor mismo de su nacimiento: “Madre: la vida triste y enferma que me has dado / no vale los dolores que ha costado...”

El poema desarrolla una semántica de rechazo en la que la existencia es concebida como un error. El sujeto poético no solo lamenta haber nacido, sino que imagina activamente su no existencia al evocar la posibilidad de haber muerto en la infancia o de haber sido “libertado del horror de la vida”. En este punto, la figura de la serpiente adquiere un valor simbólico central: remite al pecado, a la oscuridad y, sobre todo, a la figura de la mujer como símbolo de la muerte deseada.

El deseo de morir es latente y se manifiesta con crudeza. En los versos finales, el poeta afirma que su “alma (está) ebria de luz”, lo que introduce una paradoja significativa: el exceso de sensibilidad, o de conciencia, se convierte en la causa misma del sufrimiento. Esta imagen puede ponerse en relación con la propuesta de Baudelaire en *Embriaguense* (Baudelaire 61), donde la embriaguez (de vino, de poesía o de virtud) aparece como una estrategia para evadir el peso del tiempo. En ambos casos, la intensificación de la experiencia no conduce a la plenitud, sino a una forma de desborde que resulta difícil de sostener.

La interpelación a la madre como eje de una crisis existencial no es exclusiva de Silva ni de Baudelaire; reaparece, con una inflexión distinta, en César Vallejo. En *Los heraldos negros* (1919), Vallejo construye una figura materna que es refugio y origen de toda ternura posible. En “Los dados eternos”, el hablante se dirige a Dios con una acusación que recuerda estructuralmente la de Silva: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios”. El reclamo apunta hacia el creador, no hacia la madre. Más aún, en *Los heraldos negros* la voz poética declara “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! / Golpes como del odio de

Dios", situando el origen del sufrimiento en una fuerza exterior y cósmica, nunca en el vínculo materno. La madre, en Vallejo, permanece como el único espacio de amor genuino en un mundo hostil.

En Silva, en cambio, es precisamente ese espacio el que queda cuestionado. Cuando escribe "Madre: la vida triste y enferma que me has dado / no vale los dolores que ha costado", el reproche no va dirigido al mundo ni a Dios sino a quien lo trajo a él. La fuente del sufrimiento se ubica en el origen mismo de la existencia, no en sus circunstancias. Esta diferencia es estructural: Vallejo le reprocha al mundo no haber sabido estar a la altura del amor materno; Silva le reprocha a la madre haberlo entregado a ese mundo. Ambos parten de una sensación de desamparo radical, pero mientras Vallejo encuentra en la figura materna un contrapeso al dolor, Silva la convierte en su punto de partida.

Esta diferencia no es solo temperamental: refleja también dos maneras distintas de procesar la experiencia de la marginalidad. Vallejo, desde su condición andina y mestiza, mediante versos como "Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo" denota una solidaridad con los que sufren, un yo que se fractura pero busca comunión. Silva, desde su *spleen* modernista, repliega el dolor hacia adentro hasta volverlo insonoro y convertirlo en "este brote de llanto y de melancolía" que no busca ser comprendido sino apenas nombrado.

Esta divergencia entre un dolor que busca comunión y un dolor que se repliega hacia adentro encuentra una explicación precisa en Robert Burton. En *The Anatomy of Melancholy*, Burton describe el momento en que la imaginación melancólica, inicialmente placentera y creadora, se independiza del equilibrio racional y se vuelve contra el sujeto: "*at last their phantasy is distempered... fear and sorrow succeed, suspicion, anxiety, discontent*" (pt. 1, sec. 3, mem. 1, subsec. 1). Lo que comenzó como sensibilidad privilegiada se convierte en fuente de tormento autorreferencial. Este es exactamente el movimiento que traza "Lo tardío": el poeta

no contempla el sufrimiento desde afuera ni lo comparte con otros, sino que lo interioriza hasta el punto en que ya no puede distinguir entre el mundo que duele y el yo que lo percibe. La serpiente que imagina ceñida a su cuello infantil no viene del exterior; nace de su propia "fantasía distemperada", de una imaginación que ha perdido la capacidad de construir refugios y solo sabe producir imágenes de disolución. Vallejo, en cambio, nunca llega a ese punto de colapso entre sujeto y representación: su yo se fractura, pero mantiene siempre un interlocutor, ya sea Dios, la madre o "los otros". En términos de Burton, Vallejo conservaría el primer estadio de la melancolía, aquel en que el melancólico "*loves to be alone*" pero todavía se dirige al mundo; en cambio Silva ha cruzado hacia el segundo, aquel en que la soledad deja de ser elección y se convierte en condena.

En cambio, en "Bendición", poema con evocaciones maternas también, Baudelaire introduce una variación decisiva en la construcción de la voz poética. A diferencia de Silva, donde el hijo interpela a la madre, o de Vallejo que interpela a Dios, aquí es la madre quien toma la palabra para maldecir el nacimiento del poeta: "¡Ah! ¡no haber parido todo un nido de víboras, / Antes que amamantar esta irrisión!"

El poema configura una doble maldición: la madre no solo rechaza al hijo, sino que cuestiona el acto mismo de la procreación, llegando a desear no haber concebido. La figura de la víbora, al igual que en Silva, introduce un campo semántico asociado a lo oscuro, lo peligroso y lo abyecto, reforzando la idea de que el poeta es percibido como una anomalía o incluso como una desviación de lo natural.

En ambos textos, la maternidad aparece despojada de su dimensión idealizada y se convierte en el origen de una existencia marcada por el sufrimiento. Sin embargo, mientras en Silva el reclamo surge desde el hijo que rechaza su propia vida, en Baudelaire se construye desde una voz materna que rechaza al hijo como encarnación de lo maldito. Esta diferencia

enunciativa no anula la convergencia temática, más bien la agudiza, mostrando dos perspectivas de un mismo conflicto: la imposibilidad de reconciliar el origen con la existencia. En este sentido, los dos poemas pueden leerse como expresiones de una crisis del yo que alcanza uno de sus puntos más radicales: el cuestionamiento del nacimiento como fundamento de la identidad. La vida no solo es insuficiente o dolorosa, sino que aparece como el error que no debió haber ocurrido. Como se evidencia, el malditismo no se limita a una actitud estética, sino que se configura como una forma de posicionamiento frente al mundo, en la que la negación del origen se convierte en una de sus manifestaciones más extremas.

Madre: la vida triste y enferma que me has dado
no vale los dolores que ha costado;
no vale tu sufrir intenso, madre mía,
¡Este brote de llanto y de melancolía!
¡Ay! ¿Por qué no expiró el fruto de tu amor,
así como agonizan tantos frutos en flor?
¿Por qué, cuando soñaba mis sueños infantiles,
en la cuna, a la sombra de las gasas sutiles,
de un ángulo del cuarto no salió una serpiente
que, al ceñir sus anillos a mi cuello inocente,
con la flexible gracia de una mujer querida,
me hubiera libertado del horror de la vida...?
Más valiera no ser a este vivir de llanto,
a este amasar con lágrimas el pan de nuestro canto,
al lento laborar del dolor exquisito
del alma ebria de luz y enferma de infinito.

(Medardo Ángel Silva, Lo tardío)

Cuando, por un decreto de las potencias supremas,
 El Poeta aparece en este mundo hastiado,
 Su madre espantada y llena de blasfemias
 Crispa sus puños hacia Dios, que de ella se apiada:
 -“¡Ah! ¡no haber parido todo un nudo de víboras,
 Antes que amamantar esta irrisión!
 ¡Maldita sea la noche de placeres efímeros
 En que mi vientre concibió mi expiación!
 (Bendición, Charles Baudelaire)

Como se puede apreciar, el cuestionamiento del nacimiento adquiere una dimensión radical, no se trata únicamente de una queja existencial, sino de una forma de pensamiento que roza la autonegación. Como señala la socióloga y antropóloga Lorena Campo, cuando un individuo cuestiona de manera persistente su existencia y considera que el mundo estaría mejor sin él, emerge lo que en la actualidad se denomina ideación suicida (Campo 2021). En este sentido, los poemas de Silva y Baudelaire no solo expresan malestar, sino que anticipan una forma de conciencia que pone en duda la legitimidad de la propia vida.

Asimismo, esta problematización del origen puede vincularse con la noción de lo abyecto desarrollada por Julia Kristeva, quien señala que lo abyecto surge precisamente en aquello que desestabiliza los límites entre el yo y su origen (Kristeva 1-5). En ambos textos, la maternidad, tradicionalmente asociada a la vida y la protección, aparece desarticulada, convertida en un espacio de rechazo o maldición. De este modo, el origen deja de ser un lugar de afirmación para convertirse en una zona de conflicto.

Conclusiones:

A lo largo de este trabajo se ha hecho un recorrido analítico en el modernismo ecuatoriano, pasando por sus principales y más notorias influencias, lo que permite articular una serie de conclusiones de La Generación Decapitada que, como se había hipotetizado, trasciende el ámbito biográfico y la tragedia individual para situarse en el plano estético, histórico y teórico. La poesía de la Generación Decapitada no constituye un mero reflejo de vidas trágicas, sino una operación simbólica compleja mediante la cual cuatro subjetividades distintas procesan, desde el lenguaje, la experiencia de habitar una modernidad que no los reconoce ni los sostiene.

El análisis individual de cada poeta revela modulaciones particulares de la experiencia melancólica. En Humberto Fierro, la melancolía se manifiesta como repliegue contemplativo: el crepúsculo y el jardín dormido configuran un universo simbólico donde el tiempo se suspende y el yo se protege de la realidad mediante la belleza formal. En Arturo Borja, el *spleen* adquiere una dimensión más filosófica y desgarradora; la figura del *flâneur* se reconfigura en el espacio andino como errancia sin destino, y la influencia directa del simbolismo francés—especialmente de los poetas Baudelaire y Verlaine—se traduce en una poética que convierte el sufrimiento en artificio de alta tensión estética. En Ernesto Noboa y Caamaño, el yo melancólico llega a su punto de mayor escisión: el sujeto no puede nombrarse a sí mismo desde la plenitud, sino únicamente desde la fractura, y la evasión mediante el ensueño o la alteración sensorial no conduce a ningún remanso, sino a una profundización de la crisis ontológica. Finalmente, Medardo Ángel Silva encarna la forma más radical de esa experiencia: su condición social periférica dentro del propio campo literario ecuatoriano—marcada por el origen humilde, la discriminación racial y la precariedad material—añade a la melancolía estética una dimensión estructural que la hace doblemente insostenible. En él, la investidura

poética no es liberación sino condena: cuanto más fiel es a su misión, más insoportable se vuelve el contraste con el mundo que lo excluye.

La articulación entre el marco teórico y el análisis textual permite establecer que el *spleen* baudeleriano no fue importado pasivamente al Ecuador. Por el contrario, los poetas de la Generación Decapitada lo recibieron y resignificaron a partir de las condiciones históricas y sociopolíticas de su propio contexto. Si en París el *spleen* surge de la sobreestimulación urbana y de la mercantilización de la experiencia, en la costa y la sierra ecuatorianas emerge del desajuste entre las promesas de la Revolución Liberal y la persistencia de estructuras oligárquicas y coloniales. El sujeto melancólico ecuatoriano no se ahoga en el exceso de la modernidad, como el *flâneur*, sino, puede que lo que lo exacerbe sea su incongruencia: una modernidad incompleta, la que promete sin cumplir, la que genera el tedio, el desdén y el rechazo que atraviesan estos poemas.

La reflexión de la figura de la *Melencolia I* de Dürer y el *Angelus Novus* de Paul Klee, tal como la desarrolla Benjamin en sus Tesis sobre la filosofía de la historia, ofrece una clave de lectura transhistórica que devela con precisión la posición de estos poetas. Como el ángel que no puede detener su mirada en el pasado ni intervenir en el devenir, los poetas de la Generación Decapitada quedan atrapados en una temporalidad rota: contemplan con lucidez las ruinas de un orden que se disuelve y no logran integrarse en el nuevo orden que avanza. Esta posición liminal—entre un pasado feudal y aristocrático que se evapora y una modernidad capitalista que no los acoge plenamente—es la condición histórica concreta que alimenta su experiencia melancólica y que la distingue de una simple actitud estética.

Desde las propuestas de Freud, Kristeva y Agamben, la pérdida que estructura la melancolía de estos poetas es, en todos los casos, irreductible a un objeto identificable. No se añora un sujeto concreto ni un episodio preciso: se experimenta la disolución de un horizonte

de sentido. La “sombra del objeto sobre el yo” de la que habla Freud no remite aquí a una pérdida individual, sino que alude a la pérdida colectiva de una promesa histórica. La descripción que hace Kristeva sobre la melancolía difusa como esa sensación persistente de vacío que no puede atribuirse a ninguna causa precisa, invita a pensar en la tonalidad dominante en la poesía de la Generación Decapitada que proyecta un malestar sin nombre que aunque el lenguaje poético no resuelva, lo vuelve audible, comunicable.

En este sentido, la función estética del malditismo trasciende la provocación y la pose: constituye una forma de resistencia simbólica ante la banalización de la experiencia que diagnosticaba Benjamin. Si la modernidad capitalista erosiona la capacidad de narrar y de transmitir experiencia acumulada, la escritura de estos poetas —densa, musical, cargada de referencias simbólicas y de una subjetividad exacerbada— opera en sentido contrario: devuelve densidad al sufrimiento, convierte el tedio en forma y hace del desgaste vital una categoría estética de primer orden. En ello resuena claramente la herencia baudeleriana. El “mal” de *Las flores del mal* no alude únicamente al pecado o a la desviación moral, sino a la capacidad de extraer belleza poética de aquello que la sociedad burguesa pretendía ocultar o condenar: la prostitución, la enfermedad, el vicio, la marginalidad o el hastío moderno. La paradoja que atraviesa la obra de Baudelaire reside precisamente en que las mismas élites que censuraban sus poemas participaban también de aquella corrupción que fingían repudiar. De manera similar, la Generación Decapitada transforma el desencanto, la enfermedad y la fractura interior en materia estética, desplazando hacia el lenguaje aquello que la modernidad periférica experimentaba como vacío, desarraigo y pérdida de sentido. En este gesto reside su aporte singular al modernismo hispanoamericano: no la simple imitación del simbolismo francés, sino su reelaboración desde una experiencia histórica y cultural radicalmente situada.

La investigación refuta también la lectura reduccionista que ha circulado tanto dentro como fuera del Ecuador: la que convierte a estos poetas en víctimas de sus propios excesos, en jóvenes geniales destruidos por la debilidad o la locura. El análisis demuestra que su autodestrucción, ya sea biográfica o literariamente representada, es inseparable de las condiciones históricas en que produjeron su obra. La conciencia de la muerte, el consumo de sustancias, la marginalidad y el suicidio no son la causa de su melancolía, sino sus consecuencias extremas: el punto de llegada de una desincronización histórica que el lenguaje poético registró con excepcional lucidez, pero que el cuerpo no logró sostener indefinidamente.

Finalmente, esta investigación confirma y fundamenta la necesidad de incorporar a la Generación Decapitada en las discusiones amplias sobre el modernismo hispanoamericano, no como un apéndice periférico, sino como una de sus expresiones más intensas y singulares. La sincronía de su producción con otras literaturas de la región —demostrada por Handelsman y corroborada en el análisis de las revistas literarias de la época— exige revisar los criterios con que se ha construido el canon modernista. La escasa difusión de estos poetas no refleja una insuficiencia estética, sino las condiciones asimétricas del campo cultural latinoamericano de inicios del siglo XX, donde el acceso a los circuitos de legitimación internacional dependía de posiciones materiales, económicas y geopolíticas que el Ecuador periférico difícilmente podía ocupar.

Leer hoy la obra de los Decapitados a la luz de las reflexiones contemporáneas sobre melancolía, subjetividad y experiencia moderna no constituye únicamente un ejercicio de recuperación histórica; implica también reconocer cómo la modernidad periférica produjo formas particulares de sensibilidad y representación estética. A través del *spleen*, del hastío, de la evasión, de la nostalgia y de la imposibilidad de habitar plenamente el presente, estos poetas elaboraron una experiencia de fractura que desborda el ámbito individual y revela las tensiones

de una modernización desigual e incompleta. Su poesía convierte el sufrimiento, el vacío y la pérdida en materia estética, transformando la experiencia melancólica en una forma de conocimiento sobre el sujeto moderno. En este sentido, la obra de la Generación Decapitada continúa interpelando al lector contemporáneo, pues sus poemas siguen expresando la distancia persistente entre las promesas del progreso y la realidad histórica efectivamente vivida.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*.

Traducción de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*. Internet Archive,

<https://archive.org/details/el-hombre-de-genio-y-la-melancolia.-problema-xxx-i-aristoteles/page/23/mode/2up>.

Aulestia, Carlos. *La vida inhabitable: Un ensayo sobre la obra de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2022.

Barrera, Isaac J. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Vol. 4, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal / Les Fleurs du mal*. Edición bilingüe, edición de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, 2008.

Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels*. Poulet-Malassis et de Broise, 1860. BNR Éditions Numériques, https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/ baudelaire_les_paradis_artificiels.pdf.

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose*. Michel Lévy Frères, 1869.

Internet Archive,

<https://archive.org/download/petitspomesenp00baud/petitspomesenp00baud.pdf>.

Baltar, Ernesto. “La nada, el tedio y la técnica: reflexiones de Heidegger sobre el nihilismo.”

Differenz: Revista Internacional de Estudios Heideggerianos y sus Derivas Contemporáneas, no. 6, 2020, pp. 11–30. <https://doi.org/10.12795/Differenz.2020.i06.01>.

Benjamin, Walter. *Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes, 2010.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, 1972.

Benjamin, Walter. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century." *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 1999.

Benjamin, Walter. *El París del Segundo Imperio en Charles Baudelaire*. Traducido por Mariana Dimópulos, Eterna Cadencia, 2012.

Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia." Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, 1987, pp. 177-191.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, and Rhonda L. Blair, Oxford UP, 1989–2000, pt. 1, sec. 2, mem. 2, subsec. 6.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Project Gutenberg, 2004,
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/10800/pg10800-images.html>.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 1, 2, 3 J. M. Dent, 1932.

Jorge Carrera Andrade, "Humberto Fierro: el prisionero de la soledad. Aprendizaje de perfección", 146.

Carrión, Benjamín. *Cartas al Ecuador*. Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional, 1988.

Castagnino, Raúl H. *El análisis literario: Introducción metodológica a una estilística integral*. 4.^a ed., Editorial Nova, 1965.

Castillo, Abel Romeo, editor. *Edición popular de las obras completas de Medardo Ángel Silva*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1966.

Coral, Víctor. “Sobre *Voyelles* de Rimbaud.” *Círculo de Poesía*, 26 Jan. 2020, <https://circulodepoesia.com/2020/01/sobre-voyelles-de-rimbaud/>.

Dixon, Thomas, and John Geddes. ““Burton Is a 400-Year-Old Version of That Patient Voice.”” *The Psychologist*, British Psychological Society, 21 Dec. 2021, <https://www.bps.org.uk/psychologist/burton-400-year-old-version-patient-voice>.

Fàbregas, Laura. “Un recorrido por la historia de la melancolía, su significado y conceptualización en el arte.” *Jot Down Cultural Magazine*, 19 Mar. 2013, <https://www.jotdown.es/2013/03/un-recorrido-por-la-historia-de-la-melancolia-su-significado-y-conceptualizacion-en-el-arte/>. Accessed 5 Mar 2026.

Freud, Sigmund. “La aflicción y la melancolía.” *Obras completas*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. 9, Biblioteca Nueva, 1924, pp. 217–235.

Heidegger, Martin. Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad. Traducción de Alberto Ciria, Alianza Editorial, 2007.

Kristeva, Julia. *Sol negro: Depresión y melancolía*. Traducido por Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

Kristeva, Julia and Leon S. Roudiez. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 2024. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.7312/kris21457>. Accessed 7 June 2026.

Marín Hernández, David. “El malditismo de Baudelaire en las reescrituras de *Les Fleurs du Mal*.” *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, vol. 20, 2018, pp. 317–360. <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.317-360>.

Miño, Wilson. *Locura y muerte de los poetas malditos*. Oriol Ediciones, 2007.

Murphy, Kathryn. “*Melancholy A New Anatomy*” *Dr Kathryn Murphy Talk* 22.02.2022. YouTube, uploaded by Oriol College, 22 Feb. 2022, [YouTube](#).

“La galería Babel recuerda la cálida melancolía de Oswaldo Guayasamín.” *La Opinión de Murcia*, 12 June 2011, <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2011/06/12/galeria-babel-recuerda-calida-melancolia-32725845.html>. Accessed 5 May 2026.

Lauster, Martina. “Walter Benjamin’s Myth of the ‘Flâneur.’” *The Modern Language Review*, vol. 102, no. 1, 2007, pp. 139–56. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/20467157>. Accessed 31 May 2026.

Llopesa, Ricardo. “Las Fuentes Literarias de ‘El Pájaro Azul’ de Rubén Darío.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 43, no. 1, 1990, pp. 16–22. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/30203236>. Accessed 31 May 2026.

López Borrego, Rafael. *Melancolía: La estética del alma*. 1.^a ed., 2024

“Paul Verlaine.” *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poets/paul-verlaine>. Accessed 30 May 2026.

Poesía popular, alcances y apéndice. Índices. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd271>.

Poetas parnasianos y modernistas. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetas-parnasianos-y-modernistas--0/html/000965c6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo: (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970

Rovecchio Antón, Laeticia. “Anna Adell: ‘Atrapados por Saturno analiza la melancolía contemporánea a través del prisma del arte actual.’” *Pliego Suelto*, 22 May 2020, <https://www.pliegosuelto.com/?p=29244>. Accessed 15 Apr 2026.

Sánchez, Andrés. “Los antimodernos.” *Razón Pública*, 25 Jan. 2011, <https://razonpublica.com/los-antimodernos/>. Accessed 7 June 2026.

Seal, Bobby. “Baudelaire, Benjamin and the Birth of the Flâneur.” *Psychogeographic Review*, 14 Nov. 2013, <https://psychogeographicreview.com/ baudelaire-benjamin-and-the-birth-of-the-flaneur/>. Accessed 23 Feb 2026.

Simmel, Georg. “Las grandes urbes y la vida del espíritu.” *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*, traducido por Salvador Mas, Ediciones Península, 1986, pp. 247-261.

Shklovski, Viktor. “El arte como artificio.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por Tzvetan Todorov, Siglo XXI Editores, 1970.

Vallejo, César. *Los heraldos negros*. Losada, 1972.

Verlaine, Paul. *Les Poètes maudits*. Edición de [editor], Gallimard, 1978.

Valencia S., Gladys. *El círculo modernista ecuatoriano, crítica y poesía*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2007.

