



TESIS DOCTORAL

2015

***El Modernismo en Ecuador y la
“generación decapitada”***

Antonella Calarota

Licenciada en Filología Hispánica y en Lenguas y Literaturas extranjeras

**Departamento de Literatura Española y Teoría de la
Literatura
*Facultad de Filología***

Director: **Dr. Jaime José Martínez Martín**

**Departamento de Literatura Española y Teoría de
la Literatura**

Facultad de Filología

*El Modernismo en Ecuador y la
“generación decapitada”*

Antonella Calarota

Licenciada en Filología Hispánica y en Lenguas y Literaturas extranjeras

Director: **Dr. Jaime José Martínez Martín**

AGRADECIMIENTOS

- *Al Dr. Jaime José Martínez Martín por su profesional y paciente dirección, por sus atentas observaciones y por la inspiración que durante estos años de trabajo juntos me ha brindado y gracias a las cuales he conseguido llevar a cabo esta tesis. Gracias a sus orientaciones y el amplio conocimiento que me proporcionó llego hoy a cierta confianza y a una meta tan significativa.*

- *Al amor de mi vida, Chris Ninman, que en cada momento de este trayecto académico me ha apoyado, animado e inspirado a alcanzar mis sueños. Su paciencia, su amor incondicional y su infinita habilidad de escuchar mis ganas y necesidades de hablarle de mis poetas han empujado mi vigor y mi determinación en concluir esta etapa de un largo, importante viaje.*

*Tu alma es como un gran lago de piedad
en el que ha de naufragar mi soledad.*

*Tu mirada de pasión y caridad,
tu mirada es mi única verdad;
es la lámpara que alumbra con amor
lo más negro de mi sótano interior.*

Arturo Borja

*Y así mi vida se desliza
-sin objeto ni orientación –
doliente, callada, sumisa,
con una triste resignación,
entre un suspiro, una sonrisa,
alguna ternura imprecisa
y algún verdadero dolor...*

“Para la angustia de las horas”
Ernesto Noboa Caamaño

*Queda entre los recuerdos mi juventud amada
que no ha de acompañarme con la desilusión.
No quiero buscar glorias ni quiero buscar nada,
porque en cualquiera senda me pesa el corazón.*

“Dilucidaciones”
Humberto Fierro

*Encerraré en un claustro mi dolor exquisito
y a solas con mis sueños cultivaré mis rosas;
mi alma será un espejo que copie lo Infinito,
más allá del humano límite de las cosas...*

“Divagaciones sentimentales”
Medardo Ángel Silva

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	p. 7
Capítulo 1. El Modernismo en Ecuador: polémicas y controversias.	
<i>Situación socio-política en el Ecuador al final del siglo XIX.</i>	p. 17
<i>Modernismo en Ecuador: movimiento “tardío” y cambio.</i>	p. 28
Capítulo 2. La “generación decapitada”.	p. 50
Capítulo 3. Arturo Borja	
<i>Biografía. Antes del viaje a París.</i>	p. 84
<i>Después de la experiencia en Francia.</i>	p. 102
<i>Muerte de Arturo Borja.</i>	p. 134
Capítulo 4. Ernesto Noboa Caamaño. “Poeta del dolor”.	
<i>Biografía.</i>	p. 151
<i>Ernesto Noboa Caamaño, poeta del dolor.</i>	p. 167
<i>Ernesto Noboa Caamaño y la bohemia quiteña.</i>	p. 214
<i>Ernesto Noboa Caamaño, crítico literario.</i>	p. 229
Capítulo 5. Humberto Fierro. “El poeta del dolor elegante”.	
<i>Biografía.</i>	p. 233
<i>El laúd en el valle.</i>	p. 247
<i>Velada Palatina.</i>	p. 278
<i>Poemas inéditos de Humberto Fierro.</i>	p. 287

Capítulo 6. Ángel Medardo Silva. El “niño poeta”.

<i>Biografía</i>	p. 294
<i>Obras del “niño poeta”</i>	p. 309
<i>El árbol del bien y del mal.</i>	p. 323
<i>Trompetas de oro.</i>	p. 366
<i>Muerte de Medardo Ángel Silva.</i>	p. 380
CONCLUSIONES	p. 382
BIBLIOGRAFÍA	p. 393

Introducción.

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

Este trabajo propone un recorrido dedicado a un país y a unos autores por mucho tiempo ignorados en los estudios y en las investigaciones sobre el fenómeno literario modernista en Ecuador.

Uno de los primeros problemas que nos hemos encontrado en este estudio ha sido que en las historias literarias del Ecuador, las transformaciones culturales y artísticas de este país han recibido poca atención. Entre los textos que se publicaron el siglo pasado, hay una relativa falta de actualización en su contenido, carecen de bibliografía, no se

ofrecen índices completos y, aquellos que se han publicado más recientemente, resultan difíciles de encontrar fuera del Ecuador.

Para leer obras de historiografía literaria del país que incluyen los nuevos hitos literarios del Modernismo hay que esperar hasta 1936 cuando se publica un estudio de Augusto Arias titulado *Panorama literario de la literatura ecuatoriana*; en 1937 aparece el texto de Benjamín Carrión, *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, seguido por la obra de Isaac Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, publicada en 1944. Estas obras enfocan el fenómeno literario desde la perspectiva histórica. En 1972, Galo René Pérez en su obra *Pensamiento y literatura del Ecuador: crítica y antología*, considera la función social de la literatura ecuatoriana algo secundario. Estos autores concuerdan en la idea de que el auge del movimiento modernista en el Ecuador empieza con Arturo Borja y se cierra con Medardo Ángel Silva, quienes, junto con Ernesto Noboa Caamaño y Humberto Fierro, formaron la “generación decapitada”, llamada así porque todos ellos murieron en plena juventud.

La nueva perspectiva literaria en el Ecuador “encontró fin con el sacrificio de sus principales representantes”, afirma Barrera y añade: “El cosmopolitismo trajo la consecuencia de la inadaptación, y esos poetas de exquisita sensibilidad, no pensaron sino en evadirse de lo que los rodeaba”¹.

Fue gracias y después de esta generación de jóvenes poetas, a la que Carrión define como “frustrada”, cuando el Ecuador “sintonizó su sensibilidad con la de los demás países”². Sería necesario que pasaran varios años, cuando en el continente americano habían llegado ya las vanguardias literarias, para que, en las palabras de

¹ Barrera, I., 1955, p. 62.

² Carrión, B., 1937, p. XVIII.

Barrera, “el valor de la perspectiva hiciera sorprender cuánta riqueza malbarataron estos poetas, que se dejaron morir jóvenes para apreciar la importancia que su obra tiene en la literatura ecuatoriana”³.

Dar un paso atrás y considerar lo que estaba pasando entre finales del siglo XIX y los primeros 30 años del nuevo siglo en la esfera política, económica y social del país, será el punto de inicio de este estudio, para llegar a analizar y entender las varias perspectivas del Modernismo ecuatoriano. Con este intento he empezado este trabajo con el primer capítulo dedicado a los sucesos que repercuten en el territorio ecuatoriano, prestando particular atención al sector de la educación y de los acontecimientos políticos. Este tipo de análisis se ha desarrollado tomando en consideración los estudios de críticos como Alfredo Pareja y Diezcanseco, Salvador Lara, Benjamín Carrión, Antonio Fernández Molina y Ángel Rama, entre otros.

Entre las varias repercusiones políticas, económicas y sociales la figura del intelectual ecuatoriano intenta emerger a través de los cambios que el Modernismo había aportado en los países vecinos. Es menester recordar que, durante esta época, la profesión del escritor o del poeta había perdido en gran medida el prestigio que había tenido en épocas anteriores. La creciente sociedad capitalista veía en ellos a ciudadanos improductivos cuya actividad artística no contribuía al desarrollo económico del país; por no hablar del hecho de que muchos de ellos vivían en la bohemia y terminaban, en no pocos casos, en la ruta del alcohol o de la droga. En realidad, el mensaje que quería divulgar este grupo de poetas, que vestían elegantemente, llevaban melena y tenían un alma atormentada y una eterna melancolía, no era bien acogido por la sociedad. Sin

³ Barrera, I., 1955, p. 62-63.

embargo, fueron ellos los que anticiparon los cambios sociales y filosóficos posteriores, los que sintieron con más sensibilidad y fuerza la fiebre de mutaciones que las dos grandes ciudades ecuatorianas, Quito y Guayaquil, estaban viviendo en estos años.

Consecuentemente, la segunda parte del capítulo 1 se dedica a lo que el Modernismo literario significaba en Europa y representaba en el otro lado del océano a través de los estudios de varios críticos. Se analizan las consideraciones del escritor Manuel Ugarte que, en su primera obra, *La joven literatura hispanoamericana*, explica el fenómeno de modernización bajo distintos aspectos, pero no aparece en su índice de poetas del continente americano ningún autor ecuatoriano. Sin embargo, se podrá verificar el hecho de que sus teorías se pueden aplicar, de la misma manera, al país andino. Tal modernización es vista como la fuente y el origen de una literatura independiente del continente americano, ya no discípula directa de la madre patria española, sino influenciada profundamente por los escritores franceses.

Ángel Rama analiza los cambios históricos que el Modernismo aportó en muchos lugares. Hace un rico recorrido por la situación política, social y literaria de los países latinoamericanos desde finales del 1800 y, antes de mirar y concentrarse en el crisol que representó Buenos Aires, vuelve la mirada a hechos y asuntos que en otras obras no se consideran. Rama afirma que no son cambios repentinos y definitivos los que sucedieron en los países hispanos que acogían el Modernismo, sino que comportan mucho más. Se habla de transformaciones profundas y graduales de la estructura económica que han llegado a contaminar los diversos niveles de la sociedad.

Federico de Onís proclamó tres rasgos principales que caracterizan la época: “el

subjetivismo, el afán de libertad individual y la voluntad de innovación”⁴ que, según las palabras de Rama, sintetizan el espíritu que animaba a la nueva sociedad. El crítico uruguayo, en su obra, habla de una época de confusión y de un momento de transición, tanto en la vida diaria como en el arte y la filosofía.

Lo que expresan los críticos que se analizarán a lo largo del capítulo 1 refleja plenamente lo que les pasó a los modernistas ecuatorianos y, en particular, a los que entregaron sus vidas a la poesía: los escritores de la “generación decapitada”, a quienes dedicamos toda nuestra atención en el capítulo 2.

En este apartado se toman en consideración las investigaciones más recientes y actualizadas: de Valencia Sala a Fernando Balseca, de Galo René Pérez a Miño Grijalva y Handelsman. Una perspectiva más personal y cercana a los autores la ofrecen escritores como Francisco Guarderas, Raúl Andrade, Falconí Villagómez y Hugo Alemán, que vivieron en los mismos años y, en algunos casos, conocieron y trabajaron directamente con los poetas en cuestión.

La pregunta que nos hemos planteado al iniciar esta investigación es: ¿por qué la generación modernista del Ecuador, en especial modo los “poetas decapitados”, no recibió la atención y el reconocimiento que se proporcionó a autores de otros países? El propósito que ofrece este trabajo quiere dar muestra de que compartían el mismo dolor, el mismo deseo de evasión y un nuevo estilo y forma de hacer literatura que otros autores modernistas hispanoamericanos mucho más reconocidos. Pero sobre todo, abrieron el camino a las generaciones literarias futuras, que no tuvieron que luchar contra un medio y una sociedad que, en ese entonces, no sabía apreciar las artes y acoger las novedades.

⁴ Onís, F. de, 1955, p. 179.

Entre estos investigadores, Miño Grijalva y Valencia Sala proporcionan un estudio dedicado principalmente a los tres autores de la “generación decapitada” que escribieron menos y se conocen poco: Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y Humberto Fierro, consumidos por un dolor de vivir que los llevó respectivamente a la dependencia de la morfina y a la depresión. Abel Romeo Castillo y Fernando Balseca se dedican al autor más prolífico, el más conocido entre los cuatro: Medardo Ángel Silva; René Galo Pérez se ocupa brevemente de sus poemarios y biografías mientras que Handelsman hace un detallado estudio en las revistas del tiempo donde todos los escritores ecuatorianos exponían sus ideas, innovaciones y producción literaria.

Entre todos estos trabajos, la atención que se presta a los versos de los “decapitados” resulta limitada. No se profundizan sus temas literarios, ni el lenguaje, ni la métrica que adoptaron. Se construyen biografías bastante detalladas, como la que Abel Romeo Castillo escribió sobre Silva, se investigan en profundidad las revistas literarias del tiempo y la labor que estos jóvenes han creado en su alrededor, como exponen Miño Grijalva y Valencia Sala. Sin embargo no se ofrece un cuadro rico y completo de sus poemas.

A partir del capítulo 3, esta investigación intenta llenar los vacíos existentes en las investigaciones sobre estos autores y sus producciones, reordenando sus obras e intentando comprender a estos espíritus tan atormentados a través de sus versos. Alcanzar este fin no ha sido labor simple: lo que se ha encontrado disponible es una reducida gama de antologías incompletas que se limitan a listar parte de los poemas y breves biografías. Los poemarios no son de fácil consulta en archivos y bibliotecas. No hay interpretación o estudios sistemáticos de los poemas de estos cuatro jóvenes, por lo cual se propone aquí

un trabajo de primera mano de análisis de sus composiciones.

Algunas poesías son muy difíciles de localizar incluso en el Ecuador y se conocen muy poco en España y, por esta razón, en muchos casos se reproducirán por completo en esta investigación, aun siendo consciente de que, en ocasiones, esto puede hacer la lectura de este trabajo más lenta. Se ha tenido que recurrir a más de una obra para tener un cuadro completo de las poesías y se han encontrado varios errores de compilación; en fin, existen copias esparcidas de las primeras ediciones de los poemarios en los distintos archivos universitarios estadounidenses, que he logrado localizar con largos tiempos de espera y permisos de consulta muy breves.

La mayoría de los poemas de los “decapitados” no lleva fecha de composición o de publicación, por lo cual ha sido imprescindible hacer una reconstrucción de piezas para completar el mosaico de sus obras y proponer un trabajo más completo.

A cada uno de los cuatro escritores seleccionados se le dedica un capítulo que toma como punto de partida sus biografías, una presentación de la situación editorial de sus obras y, la parte más compleja e importante, el análisis y comprensión de sus poemas. En todos ellos se ha intentado reconstruir el recorrido lírico de cada uno admirando sus fases de crecimiento y maduración, tanto en la vida como en la poesía. Siguiendo sus huellas, ha sido posible comprender la innovación que representaron, los cambios que aportaron y la influencia que tuvieron en los jóvenes que, después de su sacrificio, se encontraron el camino marcado y facilitado hacia una nueva literatura nacional.

El primero de los poetas considerados, que ocupa el tercer capítulo, es Arturo Borja, definido por Fernando Balseca como “el gran padre”, el que establece con otros compañeros en Quito la revista divulgadora del nuevo pensamiento, “Letras”. Es

asimismo el primero en quitarse la vida dejando a sus compañeros en absoluta desolación y creando un hito inaugural que seguirá presente en el resto del círculo modernista ecuatoriano. Se intenta reconstruir el cuadro de su lírica, que se expone en su única obra, *La flauta de Ónix*, siguiendo los acontecimientos de su vida que pueden dividir su producción poética en tres fases. La etapa juvenil, cuando escribe versos que aún demuestran vitalidad y alegría y cuando aún percibe “los perfumes de la vida”. La segunda etapa, que empieza cuando vuelve de su viaje a París, donde descubre la “literatura maldita” de los franceses, que lo influenciarán decisivamente. Y la última fase de su vida y producción poética, la del declive total y del suicidio, que anticipa en sus versos.

De Arturo Borja a su querido amigo Ernesto Noboa Caamaño que ocupa las páginas del capítulo 4. Es el que sufrió de una enfermedad física que lo condujo al uso y dependencia de la morfina, por los cuales vive toda su vida “galvanizado”. Más prolífico que Borja, forjó el manifiesto modernista a través de los versos de su más célebre poema “Emoción Vespéral”. Expresa un “dolor verdadero” desde sus primeros versos hasta sus últimas composiciones. Publica una obra, *Romanza de las horas*, cuyos poemas se analizarán escuchando el mensaje que ofrece e intentando ordenar sus poesías según los acontecimientos de su vida y las temáticas que madura. Empezamos por los poemas que compuso durante su viaje a Francia y a España, seguimos con una sección de poesías en donde el autor expresa todo su profundo dolor. La conexión entre los poemas que se eligen en este apartado sigue un criterio de temáticas comunes: espacios literarios, sentimientos, elementos líricos o estructura métrica. En un apartado diferente titulado “Ernesto Noboa Caamaño y la bohemia quiteña”, se analizan los poemas que el joven

compuso mientras vivía sus últimos años, cuando “colgó las alas de la esperanza” y se entregó a los paraísos artificiales. Se analizan poemas que no se incluyeron en su poemario y que permanecieron sueltos e inéditos por largo tiempo: “Morfina, divina” y “Ego Sum”, que levantaron grandes escándalos en la sociedad ecuatoriana, que se veía cada vez más afectada por la difusión del uso de la droga. El capítulo 4 cierra con una sección dedicada a los trabajos críticos que Noboa Caamaño había desarrollado a lo largo de su participación en la revista “Letras”.

Humberto Fierro ocupa el capítulo 5; es el que vivió más años, lo que le permitió ver a sus tres compañeros dejar la vida. Fue el más culto, gracias a su gran capacidad de lectura. Aunque no viajó mucho físicamente, atravesó mundos reales e irreales con sus versos. También es el más complejo de interpretar y comprender. Escribió dos poemarios: *El laúd en el valle*, cuyos poemas se analizan en un primer apartado de este capítulo, y *Velada Palatina*, que ocupa una segunda sección. Como sus compañeros, no solía fechar sus composiciones y no se conoce el criterio que siguió para compilar sus obras. El orden que se sigue en este capítulo intenta analizar el camino vital que desarrolló el autor y que expresa en sus versos. De la alegría juvenil y el amor a los versos de dolor y pesimismo, para terminar con aquellos poemas que son espejos de la depresión y aislamiento que lo condujeron a la muerte. Cierra el capítulo 5 una sección dedicada a los poemas inéditos de Humberto Fierro, o sea, aquellas composiciones que se quedaron perdidas y que fueron proporcionadas a algunos estudiosos, como Augusto Arias y Hugo Alemán, por la hermana del poeta tras su muerte. Son poemas raros que no se encuentran en las antologías que hemos consultado.

El último capítulo está dedicado al autor “decapitado” que más se conoce, el más

joven y el que escribió y publicó más: Medardo Ángel Silva. Su biografía es más extensa porque recibió más atención por parte de la crítica, sobre todo en las últimas décadas. En el descubrimiento de su poética se divide su obra en tres fases: la juvenil, con el análisis de algunos poemas que la revelan; la etapa en la cual escribe su obra principal, *El árbol del bien y del mal*; y la última fase, caracterizada por los poemas que forman su segundo poemario, *Trompetas de oro*. Ya que su producción poética es más intensa, he analizado los primeros poemas que revelan a un poeta aún joven e ingenuo pero talentoso: “Serenata” y “Añoranza”. Siguen los poemas con los cuales empieza a ganar popularidad y que logró publicar en el prolífico 1914, en la revista “Patria”. Un apartado distinto es dedicado a *El árbol del bien y del mal*, con una selección de los poemas más representativos de cada sección del libro. El capítulo se completa con un análisis detallado de algunos poemas que componen su segunda obra, en la cual se lee a un poeta que madura temáticas distintas y sentimientos más complejos.

Los versos que se exponen en este trabajo emocionan, regalan escalofríos y tristeza pero revelan almas sensibles y talentos peculiares que merecen atención y reconocimientos. Este trabajo intenta rescatar estas voces, sus rebeldías marcadas por la tragedia, el encierro que sufrieron, para que no se condenen al olvido y para que a la hora de dar un bosquejo de los alcances del movimiento modernista en los países hispanoamericanos, se pudiera tener bien claro a cuatro nombres ecuatorianos: Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva.

Capítulo 1. Modernismo en Ecuador: polémicas y controversias.

Situación socio-política en el Ecuador al final del siglo XIX.

Durante los años que vieron el desarrollo y ápice del Modernismo en los varios países hispanoamericanos, Ecuador enfrenta una serie de acontecimientos concatenados a nivel político, social, económico y cultural. En particular, los trascursos políticos y sociales de esta época son la clave de lectura del tipo de desarrollo de la literatura modernista ecuatoriana o, quizás, las razones de una difusión tardía de la misma. Parece, pues, un paso obligatorio en esta investigación volver atrás en los años y mirar con ojos críticos a los acontecimientos en diferentes sectores, empezando por la educación.

En los años 70 del siglo XIX el sector de la educación, en muchas ciudades ecuatorianas, estaba regentada por la enseñanza católica, el cual se manejaba bajo el régimen conservador de García Moreno. El modelo educativo impuesto por este gobernante era el francés. La componente francesa en la educación del país constituye un detalle importante en la influencia que los escritores recibieron en sus obras, en los modelos que adoptaban, en los ideales que perseguían. Se seguía un tipo de pedagogía llamada “Conduite”, cuyo precursor fue San Juan Bautista de la Salle que fundó en Francia el Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas; de lo mejor que en pedagogía se encontraba en Europa en aquellos años.

García Moreno se dedicó a combatir el analfabetismo en el país, declarando en 1871 la Ley de Obligatoriedad de la instrucción primaria, incrementó el desarrollo de la cultura y de la ciencia y también se preocupó de la educación indígena. De hecho se

multiplicaron las escuelas y se prepararon a profesores.¹ Además de imponer la educación obligatoria, García Moreno obligó también la religión: se consideraban ciudadanos solamente a aquellos que también eran católicos. La escuela y la religión eran instituciones que viajaban tomándose la mano. Este gobernante dejó, en 1875, año en que fue asesinado, un país más organizado, escolarizado pero gobernado entre una profunda contradicción que llegó a explotar: “por una parte impulsó la modernización y consolidación estatal, estimuló la producción y el comercio, desarrolló la ciencia y la educación; por otra, impuso una ideología reaccionaria excluyente y represiva, con la dictadura clerical-terrateniente”². En 1875 García Moreno gana las elecciones por tercera vez y el escritor Juan Montalvo, desde Panamá donde se había autoexiliado, iracundo y contrariado, escribe un enardecido folleto, financiado por Eloy Alfaro y titulado “La dictadura perpetua”. En este escrito el autor insinúa el asesinato del actual presidente como el único modo de librarse del caudillo católico. Lo que pasó sucesivamente se lee en las palabras de Salvador Lara:

La chispa halló eco en un grupo jacobino de Quito, encabezado por el doctor Manuel Polanco, quien indujo a participar en la conjura a los jóvenes Abelardo Moncayo y Roberto Andrade [...]. A más del núcleo de conjuradores para el crimen, había un amplio grupo de conspiradores que creía necesaria una revolución para derrocar a García Moreno, a fin de impedirle su continuación en el poder, pero no repudiaba la idea de asesinarlo. Se dice que entre esos conspiradores había elementos pertenecientes a destacadas familias de todo el país e incluso personajes vinculados con el propio gobierno garciano³.

¹ Los datos demográficos constatan que, por manos de García Moreno, en el sistema educativo ecuatoriano en el año 1869 había 200 escuelas, en 1872, 400 escuelas y en 1875 pasan a 500 escuelas, mientras que en el alumnado se tenía en 1860, a 8000 alumnos, en 1865, 13000 alumnos, en 1871, 15000 alumnos y para el 1875 había un total de 32000 alumnos, en instrucción primaria.

² Ayala Mora, E., 2008, p. 42.

³ Lara, S., 1995, p. 399.

El 6 de agosto de 1875 García Moreno fue asaltado en el Palacio de Gobierno y asesinado a machetazos y disparos al grito: “¡Muere, tirano!”. El escritor e historiador Roberto Andrade, no sólo participó en la conspiración y organización del asalto, sino que personalmente disparó su revolver contra la cara del presidente, escapó y permaneció prófugo por muchos años y escribió importantes textos de historia del país y la novela autobiográfica *Pancho Villamar* con la cual se convirtió en el primer novelista político ecuatoriano.

Hasta el año 1883, ya terminado el período garciano, la educación se mantiene como una garantía de los ecuatorianos, así como la libertad de fundar establecimientos de enseñanza, se reitera que la escuela primaria es obligatoria. Durante las décadas que siguen el asesinato de García Moreno se divulgó la cultura: ensayos y poesías se dieron a la imprenta, salieron las primeras historiografías y la imprenta ocupaba un lugar de importancia con diarios y revistas que daban espacio a los debates políticos y difusión cultural. Estos años ven la participación directa de los intelectuales y escritores ecuatorianos en la vida política, tan frenética y revolucionaria. Además de Roberto Andrade, el mismo Montalvo afirma haber matado a García Moreno con su pluma y más tarde, al comparar la labor del presidente muerto con los parámetros gubernativos del general Veintimilla, cambió sus diatribas a elogios.

En lo que se refiere a la economía, a partir del 1875, Ecuador experimenta un extraordinario y rápido crecimiento económico y una de las razones principales fue la acelerada producción y exportación del cacao que acrecieron el poder de los terratenientes, de los bancarios y de los comerciantes. Este desarrollo empujó la apertura de bancos, instituciones económicas y sobre todo abrió las puertas del mercado

internacional al Ecuador.

Después del periodo garciano, los latifundistas y la iglesia tuvieron que luchar para conservar el poder ganado. Se sucedieron varios gobernantes: Antonio Borrero Cortázar en 1875 por menos de un año, Ignacio de Veintemilla derrocó su predecesor y gobernó del 1876 al 1883, sigue José María Plácido Caamaño del 1883 al 1888, Antonio Flores del 1888 al 1892, Luis Cordero del 1892 al 1895. Ese lapso de veinte años se denominó “periodo progresista” por algunos avances de relieve que se desarrollaron, como las comunicaciones telegráficas y cablegráficas, el estímulo a la labor académica, la divulgación de la educación secundaria y universitaria. Sin embargo, la esfera política, a causa del terrible nepotismo, sufre una inestabilidad creciente y una sucesión de violencias.

En fin, en 1895, después de una larga y violenta guerra civil, se proclamó Jefe Supremo, en Guayaquil, Eloy Alfaro que inició la Revolución Liberal.

Los años que vieron a Eloy Alfaro tomar las riendas del país, sus sucesos, sus transformaciones ideológicas y su operado son los mismos en los cuales nacen y empiezan sus producciones poéticas los escritores modernistas ecuatorianos y llevan la misma huella de revolución, conspiración y violencia de los años anteriores. Desde mediados del siglo XIX, y por casi un siglo, se alternan en Ecuador dictadores que, aún logrando el desarrollo del país en muchos aspectos, han llegado a sus posiciones de liderazgo por medio de una sucesión de conspiraciones contra los líderes políticos que les precedían: exilios y combates violentos, fraudes, masacres y guerras civiles. Es asombroso el nivel de violencia que sufre la sociedad de estos años. La misma trayectoria es seguida por Eloy Alfaro. Nombrado presidente del país, empezó su viaje a la conquista

del liberalismo ecuatoriano, pero también se preocupó de la difusión de la cultura; a diferencia de sus antecesores, quiso dar a la educación un carácter laico. Alfaro expulsó a los jesuitas, capuchinos y salesianos; la Constitución Liberal de 1906, en el segundo gobierno alfarista, definió por primera vez a la enseñanza oficial como laica, se mantienen los principios de obligatoriedad y gratuidad⁴ de la educación primaria, se reconoce que la enseñanza es libre. En 1906 se cierran las escuelas e institutos religiosos en Guayaquil, Ambato y Portoviejo y los contratos con los Hermanos de las Escuelas Cristianas fueron cancelados. La Revolución Liberal de Alfaro se refería principalmente a la libertad de culto para los ecuatorianos y a desmontar el predominio político e ideológico del latifundismo clerical.

Durante su primer gobierno, (1895- 1901), Alfaro llevó a cabo en la República la “única auténtica revolución”, afirma Salvador Lara en su texto *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. La Revolución Liberal significó la ruptura entre la iglesia y el estado, la confiscación de los bienes eclesiásticos, la abolición del catolicismo como religión estatal.

Después de su primer gobierno, en 1901, Alfaro consintió que uno de sus generales, Leonidas Plaza Gutiérrez, le sucediera hasta cuando no se arrepintió del apoyo que le había proporcionado y se puso abiertamente en contra de él. Plaza Gutiérrez y Alfaro se distanciaron y el Partido Liberal sufrió quiebras ideológicas y políticas, se inició así una sorda lucha política que vio la formación de dos frentes separados: el placismo y el alfarismo. En 1905 después de la breve elección de Lizardo García que

⁴ Antes del gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839) la educación era privada y era un privilegio para los hijos de familias ricas. Rocafuerte introdujo el sistema de educación público, con enseñanza primaria, secundaria y universitaria, financiado por el gobierno y estrechamente relacionada a la enseñanza de la moral y de la religión cristiana.

sucedió a Plaza, Eloy Alfaro derroca a este último presidente y se proclama nuevamente jefe de la república por segunda vez.

En los años que siguen el segundo gobierno alfarista, de 1906 a 1911, gracias a la liberación del Estado respecto al dominio eclesiástico, se dio espacio a la libertad del culto, al establecimiento del matrimonio civil y también del divorcio, a la institución de la enseñanza laica gratuita; se abolió la pena de muerte, el trabajo subsidiario y la prisión por deudas y favoreció la libertad de expresión.

Estos cambios tan importantes y profundos siguieron hasta el 1911 cuando Alfaro perdió las elecciones políticas ante Emilio Estrada mediante un fraude y se vio forzado a dejar el país. Su segunda administración fue muy combatida, no sólo por los conservadores sino también por los mismos liberales. La vida de Alfaro terminó de manera trágica y violenta: fue encarcelado en Guayaquil y asesinado en Quito, junto a otros líderes liberales, por una turba instigada, entre otros, por Carlos Freile Zaldumbide, quien asumió el poder después de la prematura muerte de Estrada.

Su obra fue notable y clave para el Ecuador, tanto por las transformaciones ideológicas como por sus intervenciones en el campo social: además de los profundos cambios ya mencionados, otorgó a las mujeres el derecho de participar a cargos administrativos, exoneró a los indios de los tributos territoriales y promovió la educación y la cultura incrementando apertura de escuelas y centros de educación. Asimismo es considerado, en las palabras de Lara, “por unos como paladín de las libertades y constructor de la democracia ecuatoriana, y por otros como encarnación del sectarismo

antirreligioso y el despotismo político, Alfaro es una de las personalidades más recia de la historia política del Ecuador republicano”⁵.

Existen muchos textos de historia que ofrecen al lector todo detalle sobre la obra y la política de este gobernante, pero uno de los escritos que merece más atención es una de las cartas escrita por el escritor ecuatoriano Benjamín Carrión, nacido a finales del siglo XIX y la figura más prominente de la historia cultural del Ecuador. Capaz de ejercer tanta influencia al punto de ser llamado “el Maestro”, dedica una de sus *Cartas al Ecuador*, a Eloy Alfaro. Entre sus críticas y denuncias sobre el clima literario, el sentido de identidad cultural, las crónicas de los sucesos político-sociales del país y la visión panorámica del Ecuador de sus años, escribe una carta titulada “Sobre el segundo ciclo de ecuatorianidad: Eloy Alfaro”. Carrión afirma que el gobernante trajo al país una nueva actitud que hacía falta: “la actitud proclive hacia la acción”⁶. El crítico habla de Alfaro como el intérprete y autor de “un despertar magnífico de ecuatorianidad”. Con este concepto, fruto de cierto patriotismo, Carrión quiere referirse al hecho de que el espíritu revolucionario alfarista, inicialmente representó una insurgencia política-religiosa y, consecuentemente, la revolución fue entendida de manera unilateral, solamente en el aspecto clerical. Así sigue escribiendo Carrión en su carta:

Y así, errónea y fanáticamente, sacaron a la superficie política y social el problema religioso. [...] En este como en otros momentos de intento revolucionario, lo que le ha perjudicado al Ecuador ha sido el olvido de la propia esencia, y la copia servil de modelos extranjeros: en aquel momento, los jacobinos del Ecuador imitaban ciegamente una de las horas más pobre de la historia de Francia: la de Combes y

⁵ Lara, S., 1995, p. 434.

⁶ Carrión, B., 1988, p. 96.

Waldeck Rousseau. Alfaro y sus hombres comprendieron, en cambio, ciertas exigencias premiosas de la realidad nacional⁷.

Como es sabido, Alfaro continuó lo que García Moreno había empezado: la construcción de caminos, carreteras y del ferrocarril para unir los pueblos del Ecuador. Aunque no tuviese la experiencia histórica e inteligencia analítica que tenía García Moreno, no actuó como normalmente actúa el que sube al poder, gastando la mitad del tiempo destruyendo la obra empezada por los predecesores. Alfaro, dice Carrión, tuvo la virtud de continuar la obra ajena y reconoce que su gobierno fue fuerte, pero también con tendencias y frecuentes resbalones hacia la tiranía.

A nivel internacional, Alfaro promovió la formación de un Derecho Público Americano reuniendo los representantes hispanoamericanos en México, intervino ante la reina María Cristina a favor de la independencia de Cuba y apoyó las ideas bolivarianas de la Gran Colombia. Fue apoyado en sus ideas por el pueblo de Perú.

García Moreno y Eloy Alfaro representaron ambos una personalidad fuerte, importante y al mismo tiempo contradictoria: por un lado reconstruyeron el país, su sistema religioso, social y educativo, llevaron el Ecuador a un desarrollo notable bajo distintos puntos de vista pero por otro lado fueron la encarnación de la dictadura política y militar, cometieron crímenes, fomentaron la violencia. Mientras que García Moreno preparó el terreno y puso en marcha muchos cambios y novedades en el país andino, Alfaro fue una figura pública que ocupó un espacio notable en la historia del Ecuador en los años en los cuales empieza el Modernismo y nacen los autores modernistas, protagonistas de este estudio.

⁷ Carrión, B., 1988, p. 97.

De hecho, el año 1895, año que vio explotar la Revolución Liberal Ecuatoriana, parece marcar el comienzo de una nueva era en el país tanto en la evolución cultural como en el devenir histórico, debido a las transformaciones que la siguieron. Y, en lo que se refiere a la producción poética, según las palabras de María del Carmen Fernández en su magistral obra dedicada a Pablo Palacio, “dio lugar a un no disimulado anhelo de modernización que informó numerosas publicaciones periódicas y que culminó, primeramente, en la eclosión del así llamado tardío modernismo ecuatoriano”⁸. Según Fernández, los sucesos políticos de Alfaro no ayudaron a crear un medio propicio para el desarrollo literario y generaron una continua lucha al poder y ansia de enriquecimiento creando un descontento en varios sectores de la población:

La Revolución Liberal coincidió con la etapa imperialista del desarrollo del capitalismo lo que hizo que la burguesía se convirtiera en la guardiana de los intereses extranjeros en el país, y aumentara, de este modo, su dependencia. [...] La burguesía emergente había mostrado, de este modo, su incapacidad para constituirse en una clase nacional autónoma capaz no ya de articular a su discurso sus intereses de clase, sino de asumir el papel histórico de clase unificadora de la nación⁹.

En los años que siguen, en particular en 1912, explotó un ciclo de asesinatos impunes que marcó la historia del Ecuador. Se inculcó también al pueblo que, supuestamente, actuó con una confusa revuelta y con “paisanos armados”. El autor Alfredo Pareja y Diezcanseco en su obra *La hoguera bárbara*, explica con detalles todos los dramáticos hechos que se alternan: el primer asesinato fue el del coronel Belisario Torres, jefe de las fuerzas revolucionarias del liberalismo radical alfarista quien, luego de combatir en la batalla de Huigra, fue apresado y llevado al Panóptico de Quito en donde

⁸ Fernández Molina, A., 1991, p. 24.

⁹ Fernández, Molina, A. 1991, p. 28.

fue matado. El crítico señala que el asesinato del coronel Torres se ocultó y que, en su agonía, se había negado a firmar una “declaración culpando al pueblo de su muerte”¹⁰.

En diciembre del 1911 se había proclamado Jefe Supremo el general Pedro Montero pero en enero del 1912 fue capturado, condenado a dieciséis años de cárcel pero, esa misma noche fue disparado en Guayaquil. Destino similar les tocó a Alfaro y a sus compañeros liberales, Ulpiano Páez, Medardo y Flavio Alfaro, el periodista Luciano Coral, Manuel Serrano, en Quito el 28 de enero de 1912. Por orden de Carlos Freile Zaldumbide, todos fueron capturados en Guayaquil y trasladados en la cárcel del Panóptico, en Quito, en calidad de presos políticos. El mismo día de su llegada a la prisión fueron bárbaramente matados, se exhibieron y arrastraron sus cadáveres hasta una parte muy central de Quito, denominado El Ejido, en donde los incineraron, a manera de castigo ejemplar. Todo parecía estar preparado para perpetrar este evento trágico.

Pareja y Diezcanseco escribe que en los días previos a la masacre, había corrido rumores sobre la intención de Alfaro de volver al gobierno y sus opositores políticos los señalaban como una dinastía tiránica, escaladora del poder. Éstas y otras ideas fueron difundidas con énfasis por medio de telegramas y artículos de prensa, logrando influir notablemente en la opinión pública, mientras se preparaba el terreno para la inmólación.

Los años entre el 1912 y 1919, contornaron un periodo muy controvertido, caracterizado por emociones y actitudes políticas opuestas, por el recuerdo reciente de los crímenes que tuvieron lugar en breve tiempo y que fueron presenciados por muchas personas en las calles de Quito. Según una crónica de esos días, la población estaba conmocionada y la masacre del 1912 era el único motivo de conversaciones entre la gente

¹⁰ Pareja y Diezcanseco, A., 1944, p. 294.

que reprobaba la exposición de los cadáveres, aunque creían que el hecho de matarlos era explicable y hasta justificado.

De 1906 al 1912 se alternaron trece crímenes que convulsionaron al país. Estos delitos se quedaron impunes hasta el 1919 cuando fue acusado el Estado como culpable de la masacre del 25 de enero, se identificaron a los autores materiales e intelectuales pero no se ejecutó ninguna sanción.

Las décadas que siguieron la muerte de Eloy Alfaro vieron la alternancia de otros gobernantes como Plaza Gutiérrez, en su segundo gobierno, Alfredo Baquerizo Moreno, José Luís Tamayo y Gonzalo S. Córdova todos elegidos gracias a un sistema de fraude electoral y que terminaron sus mandatos de forma violenta o improvisa.

El Ecuador vio innegablemente algunos avances y desarrollos importantes, pero la corrupción y desmoralización de los ecuatorianos seguía creciendo. En 1925 explotó el golpe militar con la llamada “Revolución Juliana” y siguieron los desórdenes y confusión políticos hasta el 1944, cuando el doctor José María Velasco Ibarra se convirtió en la figura predominante de la escena política del país y sirvió de eje a todos los movimientos políticos.

Esta investigación procede enfocándose en aquellos años controversiales y no suficientemente estudiados en los cuales la literatura modernista intenta abrirse un espacio en un escenario de acontecimientos políticos determinantes. Analizar y entender el ambiente, la política y la sociedad de estos años es un paso necesario para un mejor entendimiento de las generaciones de poetas y las corrientes literarias que nacieron y se difundieron.

El Modernismo en Ecuador: movimiento “tardío” y cambio.

Analizando los trascursos políticos en el Ecuador, en las décadas que dejan el siglo XIX y abarcan el XX, queda entendido que se viven años intensos de revolución, de cambios drásticos y dramáticos, de adaptación que la sociedad ecuatoriana vive y sufre. El poeta ecuatoriano de esta época se ve forzado a vivir tiempos de guerra y, con su alma sensible, intenta dar al arte un lugar para expresarse, para reaccionar y quizás para sobrevivir.

Los años en los cuales otros países cercanos abrazaban una nueva forma de escribir y expresarse, una literatura que aclamaba la nueva identidad e independencia cultural a través del Modernismo, el Ecuador vivía una etapa de consolidación del Estado, de transformación político-ideológica, intentaba regularizar su economía, resolver el conflicto entre el Estado liberal y la iglesia católica. Los ecuatorianos escucharon los gritos de la revolución, vieron la sangre de la guerra civil, del golpe de estado, de los asesinatos y de las ejecuciones.

Los escritores tenían que encontrar un hueco y una forma de expresarse dentro de un complicado cuadro social y muchos de ellos estaban directamente involucrados en la revolución armada, como pasó algunos años antes con Roberto Andrade y Juan Montalvo.

En la América Hispana cada nación ostentaba algún representante que proclamase la nueva cruzada; cuando en 1913 el autor español Santos González publicaba en París su *Antología de poetas modernistas americanos*, sus páginas se llenaban con el nombre de Darío en primer lugar, y luego con otros: Gutiérrez Nájera, Urbina, Nervo, Valencia, Chocano, Jaimes Freire, Herrera y Reissig, Lugones, Silva etcétera. En muchos estudios,

cuando se habla del Modernismo en Hispanoamérica, se hace referencia principalmente a cinco países: Argentina, Colombia, Cuba, México y Uruguay.

La mayoría de los historiadores de la literatura coincide en afirmar que el nacimiento del Modernismo latinoamericano está fechado 1888, año de publicación de *Azul* de Rubén Darío, aunque es sabido que Manuel Gutiérrez Nájera lo había anticipado años anteriores en la revista “Azul”, en México y José Martí, desde hace tiempo, llenaba toda su obra del nuevo espíritu de la época. De hecho, en las palabras de Federico de Onís, Martí “fue el máximo creador y sembrador de las ideas, formas, tendencias y actitudes”¹¹, que caracterizaron los años presentes y el futuro.

El movimiento llegaría a su apogeo hacia 1897 y se prolongaría hasta la segunda década del nuevo siglo. Existen varias discrepancias y controversias sobre cuáles fechas y cuáles obras puedan consagrar el comienzo, el auge y el final del Modernismo. Si nos quedamos fieles a la fecha del 1888 y a la publicación de los poemas rubendarianos, obedeciendo a la virtud de sus poesías, podríamos enfrentarnos al hecho de que, una nueva tradición poética ya se había expresado en casos anteriores a Darío. Pero Ángel Rama nos enseña que es a partir del maestro nicaragüense cuando podemos percibir indudablemente una “continuidad creadora” o una tradición poética que fue progresivamente independizándose de la tradición española hasta romper con ella. La literatura modernista, sigue Rama, no se refiere sólo a algunas creaciones poéticas relevantes, sino a muchos más elementos que dieron la base y el eje de la nueva literatura:

¹¹ Federico de Onís afirma acerca de José Martí y su pertenencia a la tendencia modernista: “Toda su obra, en prosa y en verso, en sus discursos, sus ensayos, sus poemas, sus artículos, sus diarios y sus cartas, todo lo que escribió, está llena de gérmenes nuevos que anuncian las corrientes y direcciones que va a seguir en su desarrollo posterior la literatura en América”, 1968, p. 624.

Tal continuidad no obedece a la excelencia de algunos poemas, porque sí bien es ésa una de las condiciones para el establecimiento de una verdadera tradición, también los hubo antes que Darío, aunque con menor frecuencia, sino al establecimiento de las bases de una literatura sobre una concepción moderna de vida y arte. Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales¹².

En Ecuador se conoció y difundió la obra de Rubén Darío, principalmente, a través de periódicos y revistas que llegaban de México, Argentina, Chile e Uruguay y por los escritos publicados en revistas locales pero muchos historiadores califican el Modernismo ecuatoriano como un movimiento tardío, que surge cuando la tendencia se está extinguiendo en el resto de América Latina. Sin embargo, la crítica no está de acuerdo con su fecha de inicio en el país andino. Según Max Henríquez Ureña se da inicio a la nueva literatura con la “Revista Guayaquil” (1895-1898), pero, por otro lado, existía ya la “Revista Ecuatoriana” en Quito a partir del 1889, en la cual se notaban los nombres de Silva, Darío, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón etc. Uno de los mayores críticos del país, Remigio Crespo Toral, expresaba toda su hostilidad contra el Modernismo en un artículo titulado “Los parnasianos de América”, publicado en la revista “La Unión Literaria”, en Cuenca en marzo de 1894. Son pruebas de que el Ecuador estaba recibiendo señales y manifestaciones del movimiento modernista en los años de su mayor desarrollo, pero los mayores representantes ecuatorianos de la poesía modernista salieron a la luz con algunos años de retraso.

¹² Rama, A. 1985, p. 11.

El Modernismo brindó una nueva perspectiva a todas las letras hispánicas, Ecuador incluso, pero es necesario observar y entender la sociedad y el ambiente del país en el que viven y escriben los poetas, para entender los tiempos y los modos de su recepción. Siguiendo las afirmaciones de Rama, antes citadas, podemos deducir que el país andino no poseía algunos de los elementos fundamentales para aclamar la nueva literatura. Quizás el escritor y el público ecuatorianos no lograban manejar conjuntamente los problemas literarios, sociales y culturales durante los años de mayor difusión modernista, debido a la situación político-social.

Rama escribe que la investigación histórica, económica y sociológica se ha acostumbrado a llamar ese mismo período “modernización” y que se extiende aproximadamente de 1870 a 1920, escribiendo: “se pueden reconocer diferentes estados o momentos de una misma evolución tanto en los comportamientos sociales como en las paralelas expresiones literarias”¹³. El crítico uruguayo, en sus estudios, demuestra cómo América Latina se estaba incorporando a un período internacionalista, aún antes de la percepción que tuvieron grandes autores posteriormente. Un concepto importante que centra Rama es el de reconocer el carácter fundacional del Modernismo respecto a la literatura posterior pero niega lo que llama la “futurización que estuvo anexa al simbolismo europeo”. Afirma que éste no se registra de igual modo en América, donde el simbolismo no solamente perfeccionó al parnasianismo, sino que fue la más eficaz vía para la recuperación de la tradición poética hispánica. El crítico uruguayo ve, en ese carácter fundacional, una extraordinaria tarea artística que reconstruyó la poesía salvando el genio hispánico que, por un largo período, había vivido bajo una influencia francesa.

¹³ Rama, Á. 1985, p. 31.

Así escribe:

Los poetas de ambas orillas del Atlántico cumplieron la hazaña de refundar y poner al día la tradición de la lengua y de la poesía, mediante el rescate de sus operaciones constituyentes, más que de sus mensajes, haciendo que no solo en la Argentina, la palabra *modernismo* signifique *actualización*¹⁴.

El escritor argentino Manuel Ugarte, en sus estudios dedicados a los escritores hispanoamericanos del siglo XX¹⁵, considera, la aportación que Francia tuvo en el proceso de nacimiento de las nuevas literaturas y escribe que si la influencia española fue un punto de partida, “Francia realizó la conquista de América con sus libros”¹⁶. Este país representaba, para los escritores hispanoamericanos, la libertad, el anhelo de avanzar; era como el “tutor intelectual de los nuevos países” y se asiste al nacimiento de la “intelectualidad latinoamericana” que, bajo influencia francesa, crece nueva, independiente, innovadora y también atrevida. Según el argentino, esta misma influencia se reconoce mucho en los escritores ecuatorianos de finales del siglo así como la actitud y el alma que comparten muchos modernistas del Ecuador y de otros países del continente hispano.

Ugarte habla de una “generación malograda, de una generación vencida” y especifica que ninguno de los autores citados en su obra pudo alcanzar lo que esperaba. De hecho, muchos autores del principio del siglo y de diferentes países, murieron prematuramente, otros sufrieron pobreza y sus subsistencias dependían del periodismo, otros fueron expatriados por razones políticas, y, hasta aquellos que vivieron en situaciones más ventajosas, se sintieron fundamentalmente defraudados. Ugarte sostiene

¹⁴ Rama, Á. 1985, p. 69.

¹⁵ *La Joven literatura Hispanoamericana: Antología de prosistas y poetas*, París, 1906 y *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile, 1943.

¹⁶ Ugarte, M., 1906, p. XVII.

que ninguno de los poetas de principio del siglo fue feliz, ninguno alcanzó la paz o emprendió una obra verdaderamente durable.

Son años en los cuales también se suceden las muertes de muchos escritores en distintas partes del mundo: Florencio Sánchez, vencido en Italia por la tuberculosis, Delmira Agustini sacrificada por el marido en Argentina; Francisco Contreras murió en París; José María Vargas Vila, en Barcelona, José Santos Chocano, en Chile; José Ingeniero, Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones en Buenos Aires; Asunción Silva, en Colombia.

Ugarte escribe un cuadro interesante de varios poetas de principio del siglo XX que vivieron y murieron en su misma época, y aunque ofrezca una lista de nombres de escritores que de una manera u otra, influyeron en las letras de los países hispanoamericanos, no se hace mención de autores ecuatorianos. No cita, el autor de un estudio tan detallado de la época, el grupo de poetas ecuatorianos que algunos años antes había también terminado fatalmente y tan prematuramente con su vida: Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva, llamados los “decapitados”. Todos muertos suicidas entre los 20 y 37 años de edad.

En su obra, Ugarte logra evocar recuerdos y anécdotas de los autores que analiza y explica cómo el escritor iberoamericano siente en sus espaldas el peso de una irremediable inferioridad, “todos comprobaban el rechazo y sentían, con cierta ansia de evasión, la esperanza de empezar a reformar el medio”.¹⁷ El autor argentino expresa poéticamente la realidad acerca de cómo vivía y sobrevivía la generación de poetas durante los años entre un siglo y otro, y en ellos se incluye a sí mismo escribiendo:

¹⁷ Ugarte, M., 1943, p. 16.

En realidad, siempre admiré en los pájaros la inquietud y la imprevisión. Siempre admiramos, quiero decir. Porque esa fue la debilidad y la fuerza de nuestra generación literaria, esencialmente viajera, en el plano geográfico como en el plano espiritual. Viajábamos para encontrarnos nosotros mismos y para encontrar la nacionalidad superior.¹⁸

El estudio de Manuel Ugarte abre una nueva perspectiva hacia lo que vivieron y sufrieron muchos escritores modernistas y las similitudes que acomunan la cultura de Ecuador con otros países aparentemente más influenciados y más reacio a la acogida del movimiento.

Por otro lado, los cambios ocurridos en el terreno económico y social fueron especialmente influyentes en la cultura ecuatoriana, sobre todo porque rompieron el aislamiento nacional anterior. Pusieron en contacto a la sociedad ecuatoriana con todas las del continente a través de sus puertos, especialmente con los del sur, que fueron los receptores y difusores de la nueva literatura. Se crearon contactos sobre todo con los centros europeos de la cultura, nos informa el estudioso ecuatoriano Mario Campaña¹⁹, que determinaron la presencia de modos, usos y preferencias muy diversos y ricos, con marcado predominio de lo francés y con visible influencias de la literatura italiana. Guayaquil jugó un papel fundamental en la recepción del Modernismo en Ecuador debido a la importancia de su puerto, el principal en el país y uno de los mayores del continente, sobre todo en una época en que la vía marítima era la única comunicación con el exterior. Según Mario Campaña, es en esta ciudad porteña donde nació el Modernismo ecuatoriano, con la publicación de “América Modernista” en 1896, considerada la primera revista literaria modernista del Ecuador, mientras que en Quito había que esperar hasta el 1906 con la publicación de “Altos relieves”.

¹⁸ Ugarte, M., 1943, p. 23.

¹⁹ Campaña, M., 1991.

Es preciso decir que las revistas literarias apenas existían en los países hispanoamericanos antes del Modernismo; sin embargo, la publicación periódica desempeñó una función de enorme utilidad en las letras hispanoamericanas del siglo XIX y XX. En las nuevas Repúblicas, recién independizadas de España, por falta de recursos económicos y las dificultades para imprimir libros, los escritores tuvieron que recurrir a este tipo de publicaciones como medio de divulgación de sus obras y como fuentes de literatura contemporánea, de traducciones y de informaciones sobre las letras y asuntos culturales vigentes.

En el Ecuador, ya el escritor Juan Montalvo (1832-1889) usaba las revistas literarias en sus catilinarias contra el dictador Gabriel García Moreno, donde expresaba tonos, ritmos y rasgos en desacuerdo con las entonces vigentes verbosidades románticas. Montalvo lanzaba su grito de polémica e ira en las publicaciones “El Cosmopolita”, “El Regenerador”, “Las Catilinarias”, “La Canalla”, expresando insólitas realizaciones de excelencia estilística en el periodismo literario del siglo XIX.

Las revistas pasaron a cubrir un rol diferente, si en un primer momento sirvieron de órgano para expresar sentimientos políticos, posteriormente se volvieron uno de los vehículos adoptados por los escritores para llevar a cabo su nueva misión; así facilitaron la diseminación del Modernismo en Ecuador y en toda América Latina y llegaron a ser el “vocero” del nuevo arte en cada país. Es cierto que algunos poetas lograron publicar sus libros de poesías, Ernesto Noboa Caamaño o Medardo Ángel Silva, pero sus composiciones aparecen principalmente en las revistas y, en otros casos, se publican obras póstumas y publicaciones tardías. Es precisamente en las revistas literarias de la época donde se encuentra la producción casi total del Modernismo nacional y representan

también el lugar donde es posible leer y entender el contexto cultural en que los poetas tenían que vivir y escribir en el país andino.

En Guayaquil, en 1896, salió la revista “América modernista”, que empezó a difundir la noción del Modernismo; dos años después nace “El Crepúsculo”; en 1900 es la hora de “Guayaquil Artístico” y un año después se publica la revista “Fénix”. En 1913, en “El Telégrafo Literario”, en la misma ciudad, se habla todavía de “encauzar el criterio del público en la moderna tendencia literaria” y las revistas guayaquileñas llegaron a dar muestras de la nueva literatura hasta el 1913 con “Patria” y el 1927 en las páginas de la revista “Voluntad”. En la capital, la primera revista considerada modernista, aunque de menor relevancia, se publica en 1896 con el título “Revista de la Sociedad Fíguro” y en 1902 surge la “Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria”, pero es en 1906, con la revista quincenal “Altos Relieves” donde se acogerán las manifestaciones modernistas quiteñas más profundas y los poemas más significativos.

El autor norteamericano Michael Handelsman, que ha dedicado años de estudios a las revistas del país, en su obra *El Modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930*²⁰, escribe que las afirmaciones sobre una recepción atrasada del Modernismo ecuatoriano son erróneas. Prueba cómo las manifestaciones modernistas inauguradas en las revistas “América Modernista”, “El Crepúsculo”, “Guayaquil Artístico”, “El Fénix”, de 1896, 1898 y 1900, son contemporáneas de las expresiones modernistas en los otros países hispanos más aclamados. En Argentina se enfrentan los mismos tiempos: las primeras revistas modernistas datan 1893; “La Nueva Revista” y “La Quincena”, 1894; “La Revista de América”, 1895; “La Revista Literaria” y “El

²⁰ Handelsman, H. M. 1981, p. ...

Mercurio de América”, que ha sido calificada la más importante revista que produjo el Modernismo argentino, se empezó a publicar en 1898.

Entre los autores modernistas que llenaron las páginas de las revistas ecuatorianas con sus versos prevalecen César Borja y su predecesor Francisco Fálques Ampuero; ambos traducían textos y poesías del francés al español e invitaban a los jóvenes poetas, en las páginas de “Guayaquil Artístico”, a profundizar las temáticas de su tiempo, dejar el lirismo anterior y adoptar la nueva poesía.

Falconí Villagómez analiza la obra de César Borja y afirma que es un poeta de naturaleza tropical: “Borja fue considerado el poeta de transición, neo-clásico, neo-realista de su tiempo, con dejos de romanticismo y que sirvió de trampolín literario para dar el salto al modernismo”²¹. Menciona, entre los precursores del nuevo movimiento, nombres como los hermanos Gallegos del Campo, Nicolás Augusto González, Rafael Pino Roca, Víctor Hugo Escala, Wenceslao Pareja, Miguel E. Neira, Eleodoro Avilés Minuche y Modesto Chávez Franco. Lo curioso e inexplicable, dice Falconí Villagómez, es que los críticos que se ocupan del movimiento modernista en la letras ecuatorianas, salvo Isaac Barrera y Augusto Arias, no mencionan a los escritores que se listan. Por lo tanto, el poeta guayaquileño quiere ofrecer un abanico de los eventos que abrieron las puertas al Modernismo en el país ecuatoriano para probar cómo nombres desconocidos y no considerados por la crítica contribuyeron a la creación de relevantes publicaciones modernistas en las variadas revistas de las provincias ecuatorianas. Aunque hubo producción literaria de estampo modernista ya al final del siglo XIX, hay que esperar hasta los primeros años del siglo XX para ver publicados los primeros poemas

²¹ Falconí Villagómez, A., 1965, p. 42.

modernistas ecuatorianos de más fuerza. En la revista “Patria”, de Guayaquil, en el año 1905, aparece una composición de Rafael Pino Roca, con el título “Voluble”; la misma publicación, en octubre de 1906 publica “Concurso decadente”, del mismo autor. El 10 de junio de 1908 publica en “Patria”, Víctor Hugo Escala su poesía “Lienzos”, de pura factura modernista. En 1907 el autor Aurelio Falcón publica en Quito el libro de versos *Policromías* y en 1908 se publicó, en la ciudad de Guayaquil, el libro *Horizontes* de Nicolás Augusto González. Aquel mismo año publicaba el poeta guayaquileño Miguel E. Neira, su libro de versos modernistas *Baladas de la Miseria*.

Estos autores citados representaron el movimiento lírico modernista que llegó a su apogeo en Guayaquil con la publicación de “El Telégrafo Literario”, mientras que en Quito los «corifeos del nuevo arte» fueron Aurelio Falcón y Luis F. Veloz, con la revista que fundaron, “Altos Relieves”. Otros nombres como: Pino de Ycaza, Hugo Moncayo, Augusto Arias y Gonzalo Escudero, a través de sus versos, se consideraron los continuadores del Simbolismo y del Parnasianismo y otras escuelas literarias de Francia. Sin embargo, tampoco estos nombres se reconocen entre las filas de los modernistas ecuatorianos en muchas historias de la literatura o entre varios estudios e investigaciones analizados.

Los autores que más adoptaron la nueva actitud y tendencia literaria y que más conscientemente representaron la innovación en la lírica ecuatoriana son los cuatro poetas suicidas que se conocerán posteriormente como los poetas de la “generación decapitada”.

Falconí Villagómez afirma:

Este grupo, cada vez más consciente de lo que no quería, iba realizando una verdadera revolución contra lo que existía coagulado en las venas de la literatura y del arte en general. Rompiendo, con el espíritu conservador y conformista, los

poetas del grupo querían ser puros, desinteresados y libres; eran literatos fanáticos, totalmente entregados a la contemplación de las letras, con una exaltación gratuita y feliz²².

Un tono inconfundible de melancolía y desencanto alentó la poesía de los ‘decapitados’ pero no se pueden negar las similitudes que se reconocen con la poesía de otro poeta cuencano, coetáneo de Humberto Fierro; Alfonso Moreno Mora. Nace en 1890 en Cuenca, muere probablemente por una disfunción cardíaca en 1940, pero nunca ha tenido la trascendencia merecida en el panorama lírico nacional. Existe solamente un texto que recoge sus poemas, titulado *Jardines de invierno*. Buena parte de su obra se ha perdido para siempre debido a un momento incontrolable de desesperación, durante el cual el poeta encendió una hoguera en su casa y quemó manuscritos, folletos, poesías y todo cuanto podía alcanzar, unos días antes de morir. Quizás fuera una acción de despedida, una anticipación a la muerte y un acto liberatorio para su alma amargada e inconsolable. En algunas ocasiones se le considera parte de la agrupación de los ‘decapitados’ por el tedio de vivir, por el ambiente hostil que le rodeó, por la sensibilidad y temperamento con que llegó, como el resto de los poetas de esa misma generación, a la vida condenado a sufrir una existencia dolorosa. Sus versos reflejaban su alma que se llenaba de un extremo pesimismo y de un sentido trágico de la vida.

Alfonso Moreno Mora y los cuatro poetas “decapitados” comparten muchos rasgos comunes en su forma de reversar su melancolía y su manera de ver la vida en sus poesías. Los versos de “Canción de Tedio” de Medardo Ángel Silva son comparables con algunos versos del poema “Epístola a Luis Felipe de La Rosa” de Moreno Mora:

“Canción de Tedio”

²² Guardera, F., 1960, p. 244.

(fragmento)

Nuestro mal no tiene remedio
y por siempre hemos de sufrir
la cruel mordedura del tedio
y la ignominia de vivir.²³

“Epístola a Luís Felipe de La Rosa”

(fragmento)

Se vive sin motivo, supieras lo que es eso...
está ya en mí extinguida el ansia de vivir,
y sin embargo sigo como un can con un hueso
royendo la infinita tristeza de existir.²⁴

Estos dos fragmentos tienen una estructura diferente pero un mismo mensaje y contenido, la misma voz dolorida, el mismo sentir la existencia como una carga insoportable. Se trata de poetas contagiados del mismo mal, que sufren la misma condena.

El escritor y siquiatra ecuatoriano reconocido a nivel internacional, Agustín Cueva Tamariz, analiza profundamente el espíritu de Moreno Mora. Conoce su conciencia y afirma que su poesía es la trama donde va discurriendo su desolada vida en la cual se deja vencer una profunda desesperación sin consuelo. En el escenario del Modernismo ecuatoriano, lo coloca al lado de los otros cuatro “decapitados”, escribiendo:

Hermano espiritual, Moreno, de los liridas atormentados de la escuela simbolista, que tan penetrante y morbosa sugestión espiritual ejerció sobre nuestros poetas impresionistas, barnizados de modernismo rubendariano, perteneció a esa generación de altísimos poetas, a muchos de los cuales les cupo la suerte de fosforecer en un minuto fugaz, para opacarse definitivamente buscando en los estupefacientes el auge de la beatitud poética, extraviándose, fatalmente, tras los placeres y torturas de los paraísos de Baudelaire...”²⁵.

²³ René Pérez, G., 1992, p. 162.

²⁴ Cueva Tamariz A., 1969, p. 123.

²⁵ Moreno Heredia, E., 1969, p. 20.

Cuando se habla de “generación decapitada”, a menudo se hace referencia a los cuatro poetas mencionados, mientras que Alfonso Moreno Mora no entra de inmediato en esta fila por haber logrado escaparse del uso de la droga y evadido el acto final del suicidio. Alfonso Moreno Mora, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro y Ángel Medardo Silva comparten, sin embargo, las mismas penas.

Agustín Cueva Tamariz se pone un interrogativo sobre la vida y el destino tan tristes de Alfonso Moreno Mora haciendo referencia también a las vidas truncadas de los cuatro “decapitados”: “¿Por qué llevaba el poeta ese sentido artístico, ese ensueño lírico tan hondo, hasta hacer de él toda su vida?... ¿Por qué el poeta se comió al hombre, y por tanto, a lo más humano del artista?”²⁶.

El poema y el ensueño como válvulas de escape, escribir versos y sentir el arte como remedio y olvido de sus amarguras o como tentativo de crear una realidad diferente que le complacía porque en la que vivían eran descontentos y desconectados; son algunas de las respuestas de Agustín Cueva Tamariz a lo largo de su estudio sobre los autores “decapitados” y Alfonso Moreno Mora.

Buena parte de la obra de los modernistas ecuatorianos no está recogida en libros; tal vez porque no era en Ecuador el principal instrumento de divulgación de entonces, o simplemente por la vida breve o interrumpida de sus protagonistas. Algunos ejemplos: *La flauta de Ónix*, colección de 27 poemas de Arturo Borja, se publicó en 1920, ocho años después de la muerte del poeta. En el caso de Humberto Fierro, su segundo libro, *Velada Palatina*, fue editado sólo en 1949, veinte años después de su fallecimiento. En 1922 se editó también el único libro de Ernesto Noboa y Caamaño, titulado *Romanza de las*

²⁶ Cueva Tamariz, A. 1969, p. 11

Horas. La obra de Alfonso Moreno Mora permaneció diseminada en revistas y periódicos hasta 1969, año en que se edita su obra *Jardines de Invierno*.

Antes de dedicar espacio a los poetas “decapitados” de forma más profunda, merece la pena analizar las opiniones y afirmaciones de varios escritores y críticos acerca de la recepción y valor del Modernismo en el país andino; razones, puntos de vista y teorías diferentes, a veces opuestas.

Existen tesis que justifican el retraso del movimiento modernista en el Ecuador, como la de Galo René Pérez, en su obra *Poesía Modernista del Ecuador*, que escribe que los modernistas ecuatorianos nacieron en la década del apogeo del movimiento en el resto de Hispanoamérica y cuando escribieron sus primeros versos la hoguera ya se había extinguido y nuevas modalidades reclamaban la atención de todos:

Gustadas las perfecciones estilísticas, registradas las extrañas predilecciones del alma, a través de los principales autores, poca o ninguna sugestión debió despertar ya la suma de alardes formales y de doliente exquisitez espiritual de los modernistas del Ecuador, llegados con fatal demora²⁷.

Estos modernistas llegaron, pues, con “fatal demora” pero se incorporan con características uniformes al movimiento gracias a “su avidez de las fuentes francesa, por su devoción a los fundadores del Modernismo hispanoamericano, por su fina conciencia del estilo, por su espontánea inclinación morbosa del temperamento”²⁸.

En otra obra de Galo René Pérez, en *Pensamiento y literatura del Ecuador*, se habla de demostraciones de “alta calidad tanto en la prosa como en el verso, de poemas impecables, cuentos de extremada finura, novelas de acabado estilo”. El autor también

²⁷ René Pérez, G., 1992, p. 7.

²⁸ René Pérez, G., 1972, p. 150.

precisa que la rapidez con la cual el Modernismo pasó por el horizonte completo de Hispanoamérica no significa que haya carecido de trascendencia o importancia en el futuro, al revés “algunas de las conquistas literarias de los últimos tiempos parten de aquella feliz experiencia”²⁹. René Pérez concuerda con que la importancia del Modernismo como fenómeno global es evidente, así como la duradera consecuencia que produjo posteriormente y se opone a las afirmaciones de Max Henríquez Ureña, en su obra *Breve Historia del Modernismo*, que suponía una generación modernista ecuatoriana desdeñable.

El intelectual ecuatoriano Benjamín Carrión en sus obras propuso sondear las realidades del país para descubrir los valores de la patria y la identidad cultural exaltando el pasado para motivar a los contemporáneos y, en una de sus cartas titulada “Sobre las nuevas generaciones literarias”, incluida en su obra *Cartas del Ecuador*, a la hora de comentar sobre la literatura del Modernismo, expone un punto de vista crítico:

No tuvo raíz nacional, no se afincó en las características del hombre y ambiente ecuatorianos. Pero cumplió su fin: fue una hora de enriquecimiento expresivo, de ductilización idiomática. Desenmoheció las armaduras española, puso sordina a las trompetas de Quintana y Núñez de Arce. En ese sentido, las promociones modernistas merecen muchas gracias³⁰.

Apoya una aproximación ecuatoriana tardía al Modernismo literario hablando de tres generaciones de poetas modernistas: la primera, giró entorno a la revista “Letras”, de Quito y en Guayaquil a la revista “El Telégrafo Literario”, capitaneado por Manuel Eduardo Castillo, y la revista “Renacimiento”, cuyos abanderados eran Falconí Villagómez, Silva, Egas, Wenceslao Pareja. Luego habla de los poetas de la penúltima

²⁹ René Pérez, G., 1972, p. 168.

³⁰ Carrión, B., 1988, p. 104.

promoción: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel León, Augusto Arias. De ellos escribe en la misma carta: “Tocan altas notas de los clarines épicos, alcanzan a la más depurada emoción lírica. Su imagen, de riqueza magnífica, es de raíz americana”³¹. En fin, menciona a autores en transición a la “última hora”, como Jorge Reyes, Abel Romeo Castillo y en Loja a Manuel Agustín Aguirre. De la última generación poética del Modernismo ecuatoriano, Carrión dice que se tiñen ya de excesos políticos, propagandismo y militancia, con estas palabras: “Y llega en veces, hasta los abusos del cartel, pero es de una calidez fecundante, como una irradiación del sol, como un brote de la tierra”³². En fin, afirma que el signo de la nueva era literaria se reconoce en el sucesivo “Grupo de Guayaquil”, que manifestaba cierta fraternidad mental y sentimental, que no se sintió en los autores de la “generación decapitada” y que se lanzó valientemente a la aventura de conquistar el público.

El crítico norteamericano Michael Handelsman realiza un trabajo sobre el Modernismo a través de las revistas ecuatorianas afirmando que las publicaciones modernistas revelan que este nuevo espíritu y actitud han cubierto una época relativamente larga durante la cual, escritores de estilos diversos y hasta contradictorios, han compartido una misma actitud y misión:

Existe en las revistas una actitud constante de renovación literaria y un compromiso cultural por contrarrestar el mercantilismo excesivo de la época. Modernismo, modernidad, progreso, lo nuevo y renovación son palabras claves que dan unidad a los años modernistas dentro y fuera del Ecuador³³.

En un estudio reciente, Handelsman analiza otro aspecto de la recepción modernista ecuatoriana:

³¹ Carrión, B., 1988, p. 104.

³² Carrión, B., 1988, p. 105.

³³ Handelsman, H. M., 1983, p. 45.

Desde hace mucho tiempo en el Ecuador, se dice con cierta ironía y amargura que publicar allí equivale a seguir inédito. Lamentablemente, aquel dicho apunta a toda una historia editorial que ha condicionado la imagen que se tiene del Ecuador como un país de escritores o, más bien, como un país sin escritores. Con la excepción de Juan Montalvo, Jorge Icaza y Jorge Carrera Andrade, pocos son los nombres que constan con regularidad en las diferentes historias literarias de América Latina³⁴.

Entre las muchas causas que ayudan a explicar esta ausencia, Handelsman destaca un sistema ineficiente de distribución y promoción internas y la falta total de una red internacional capaz de difundir los libros nacionales en el exterior. Es decir, los libros no circulaban ni dentro ni fuera del Ecuador. Faltan los canales adecuados y el costo del correo interno e internacional era muy alto y también el aparato editorial del país no resultaba eficiente. El silencio y la indiferencia crítica, que tradicionalmente han marcado las letras nacionales, no han de verse como el resultado de una falta de producción o de una intelectualidad incompetente, afirma Handelsman. Cabe aquí especificar que, no sólo en el Ecuador sino en el resto de los países hispanoamericanos, durante las décadas que acompañan el Modernismo literario, el mercado editorial no existía y los libros no tenían mucho valor porque no había compradores.

La autora Gladys Valencia Sala, en su obra *El círculo modernista ecuatoriano*, como Haldelsman, también analiza las revistas de la época y afirma que el escenario intelectual del Modernismo ecuatoriano representa uno de los momentos claves de apertura de un diálogo sobre el problema del lenguaje en la modernidad. Afirma que los autores que escribieron en las revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930 intentaron definir el giro literario en el que participaron, como una transformación cultural más

³⁴ Handelsman, H. M., 2005, p. 165.

general, entender su visión del Modernismo como cambio de la época, sugiriendo que el cambio literario está relacionado con problemas culturales de otra índole. Valencia Sala analiza los conceptos de “innovación cultural” que envuelve la vida urbana y de “innovación en el lenguaje literario”. Habla no sólo de innovación, sino también de ‘resistencia al cambio’ y del ‘aldeano’, que fueron elementos de tensión en el Modernismo quiteño. “Las revistas literarias – añade - aparecen como documentos indispensables para entender el vínculo existente entre la transformación del lenguaje literario y las transformaciones culturales más generales del Modernismo en Ecuador”³⁵.

A través de una larga investigación en la ciudad de Quito, en el archivo jesuítico Arturo Espinosa Pólit, de las revistas que se publicaron del 1895 al 1930, Valencia Sala afirma y considera la imagen de la ciudad como uno de los temas en los que se expresa el debate en torno a la paradójica modernización del país. Así pues, si se considera el desarrollo del Modernismo en el ambiente de la ciudad, los interrogativos que pone Valencia Sala son acerca de las posibilidades de los artistas modernistas en las periferias del mundo moderno, en la ciudad andina o sea, habla del círculo literario modernista ecuatoriano, como un problema de “modernismo del subdesarrollo”.

Entonces, en estos años, se asiste a la combinación de dos elementos: la experiencia nueva, en la ciudad modernista, del desarrollo de los medios de comunicación, el ferrocarril en particular, que unía las distintas ciudades más importantes del país, con una mentalidad de aldea aún vigente que hacía de los artistas innovadores unos “extraños para la comunidad”. Valencia Sala termina diciendo: “Cosmopolitas y aldeanos, la ciudad de los modernistas ecuatorianos expresaba la paradoja de esta modernidad de los confines

³⁵ Valencia Sala, G., 2004, p. 17.

del mundo”³⁶.

La presencia de un medio de transporte y comunicación tan influyente como podía ser el ferrocarril en estos años, puede resaltar no sólo el movimiento multitudinario de gente, sino y sobretodo, una circulación más rápida de las ideas, que en Ecuador faltaba. De hecho, en Argentina el ferrocarril llegó en 1855, en México empezaron a construir en 1837, en Uruguay en 1867 para citar algunos de otros países, mientras que en Ecuador el ferrocarril llegó muy tarde: 1908.

El autor ecuatoriano Fernando Balseca, investigador y estudioso de la obra de Medardo Ángel Silva, en su reciente obra *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*, publicada en 2009, afirma que el ferrocarril marcó las condiciones para una mejor conexión intelectual entre Guayaquil y Quito y los modernistas entendieron esta necesidad de juntar el país a través de la discusión de las ideas estéticas y de la difusión de la cultura. Escribe que los poetas quiteños pertenecen a una aristocracia regional, mientras que los modernistas de Guayaquil expresan la posibilidad de ascenso social de la clase media, por lo tanto, la diferencia entre las regiones es central para entender al Ecuador. Las tensiones entre Guayaquil y Quito han sido significativas en el desarrollo histórico del país. Cuando la actitud modernista se acercó al país, las luchas entre los grupos dirigentes de ambas ciudades, desatadas entorno al control económico y productivo del país, eran muy fuertes.

María del Carmen Fernández, analiza más en profundidad los años posteriores al Modernismo y afirma que la situación cambia en la segunda década del siglo, cuando las revistas literarias ecuatorianas acogieron en sus páginas las manifestaciones artísticas del

³⁶ Valencia Sala, G., 2004, p. 24.

Modernismo y del Simbolismo nacional e internacional y hasta adelantaron la llegada y acogida de las vanguardias literarias. Algunas afirmaciones de la escritora, nos dejan reflexionar sobre el asunto del Modernismo y autores modernistas en Ecuador cuando afirma que es en 1918, a raíz de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa, cuando comenzaron a perfilarse distintas orientaciones, tanto estéticas como políticas, en las nuevas promociones literarias. Fernández no sólo defiende el concepto de un Modernismo tardío sino que los mismos modernistas anticiparon los “ismos” vanguardistas que invadieron las letras hispanoamericanas a partir de la tercera décadas del siglo XX.

Un último aspecto que nos cabe analizar consiste en el hecho de que no había sitio para el poeta en la sociedad que se iba formando. “Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías”³⁷, escribe Ángel Rama en su libro dedicado a Darío y el Modernismo. En otras palabras, la estructura socio-económica que se creó en los países de América Latina, rechaza la creación artística, los poetas no eran entendidos y existía la convicción de que ellos, por su “libre y suicida vocación”, decidían rehusarse al servicio de la comunidad y “encerrarse en bloqueadas torre de marfil”³⁸.

El poeta tuvo que reinventarse una profesión que la sociedad aceptara y reconociera y una manera de entrar en el mercado para devenir parte de su funcionamiento sin negarse a sí mismo por completo; tal profesión era la del periodista. La generación modernista fue, de hecho, una generación de periodistas que allí llegó no por vocación

³⁷ Rama, Á., 1985, p. 57.

³⁸ Rama, Á., 1985, p. 60.

sino por una exigencia de orden económico. Rama enuncia las labores típicas de esta profesión de estos años, entre ellas: comentario de las actualidades, crónicas sociales, perfiles de personajes célebres o artistas, descripción de viajes. Ahora, si aplicamos estas propiedades periodísticas generales a la sociedad y cultura del país en los años que hemos analizado anteriormente, podemos entender que los modernistas ecuatorianos tenían labores distintas de sus colegas argentinos, o chilenos, o cubanos: tuvieron que esperar años menos conflictivos a nivel político y más receptivo a nivel social para poder exponerse, expresarse y recortar un espacio literario.

Este cuadro que Rama diseña sobre los varios países hispanos, también traza un perfil fiel del país andino. Si se añaden a esta visión del Modernismo, también los aspectos que hemos sacado de los críticos y escritores anteriores: construcción tardía del ferrocarril, Modernismo del subdesarrollo, falta de raíz nacional pero adopción del nuevo lenguaje y formas expresivas, inexistencia del mercado editorial y toda una situación política y social de extrema complicación, podemos recibir la clave de lectura de los poetas ecuatorianos y nos resulta más claro el por qué de una recepción y desarrollo distintos del Modernismo ecuatoriano.

Capítulo 2. La “generación decapitada”.

Tal es, en síntesis, la visión panorámica de una época y el de una generación que dijo apresuradamente su mensaje. Como si la requiriera un llamado del más allá. Porque unos se evadieron de la vida y otros desertaron de la milicia de las Letras. Que dentro de la evolución del pensamiento marcó un hito y abrió nuevos horizontes a las generaciones por venir. Que fue honesta, porque no claudicó jamás, no hizo mal a nadie ni se mezcló con la sucia politiquería de su tiempo. Y que, como en el poema de Omar Kayan, lanzó un guijarro al firmamento que rasgando el seno de la noche, disipó las sombras e hizo aparecer las estrellas¹.

La situación política y social del Ecuador, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del 1900, está marcada por los conflictos, la guerra civil y las controversias que se desarrollan en el país y que acrecen la corrupción de la clase política y la violencia callejera. El país andino será escenario de sangrientos combates y conspiraciones entre los bandos políticos del régimen liberal de Eloy Alfaro y las montoneras conservadoras.

Sin embargo, los años que van del 1895 al 1912, en particular, llevaron las más grandes e importantes transformaciones del país, tanto ideológicas como administrativas, desde su independencia. A nivel social, la población ecuatoriana asiste y asimila los cambios y la evolución de muchos aspectos de la vida corriente: el establecimiento del divorcio, el derecho de voto de la mujer, la nueva educación laica, la libertad de culto, la abolición de la pena de muerte, la tutela y los derechos del indígena, etcétera. Se crearon nuevos servicios que cambiaron la calidad de la vida como la asistencia social y sanitaria, las escuelas públicas y las academias militares. Además, se terminó la construcción del ferrocarril, que se había comenzado durante el gobierno del dictador García Moreno. Al

¹ Falconí Villagómez, J. A., 1965, p. 109. Éstas son las palabras con las cuales el autor cierra su obra dedicada a los poetas del Modernismo en el Ecuador, y con ellas se refiere, no sólo a los poetas de la generación “decapitada”, sino a la rosa de autores que crecieron y se desarrollaron entorno a la revista “Renacimiento”.

mismo tiempo, la población se siente defraudada, acosada y asustada por los crímenes, la violencia y la inestabilidad del poder político.

En la esfera literaria, estos mismos años marcan la difusión de la nueva lírica modernista y sus revistas literarias. La muerte imprevista, a una tierna edad y por mano propia, de cuatro de los más conspicuos poetas del Modernismo ecuatoriano: Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño y Medardo Ángel Silva, ocurridas entre 1912 y 1929, resultó influyente a la hora de escribir la historia de la literatura del país.

Se reúnen bajo el nombre de “generación decapitada”, estaban entre los escritores más representativos en Ecuador, eran conocidos como jóvenes talentos que optaron por huir de la realidad y substraerse a la mediocridad del ambiente con sus producciones poéticas. Sin embargo, primero decidieron evadirse con el opio y después provocaron su propia muerte. Entre los cuatro se reparten con equilibrio las diferentes aptitudes, técnicas y exaltación que los caracterizan. Humberto Fierro ama la poesía con el verso más trabajado y a veces rígido, por eso quizás, carece del lirismo propio de sus compañeros. Arturo Borja poseía un talento natural de escritor y liderazgo aunque no alcanzó su madurez. Ernesto Noboa Caamaño era el poeta más completo y poseía una fuerte técnica del verso. Y, por fin, Ángel Medardo Silva, que se diferenciaba, entre los escritores “decapitados”, porque en sus poemas escribe acerca del paisaje, de su patria, observa el cielo, el sol, desde la aurora al crepúsculo y escribe, además de poesías, una novela corta titulada *María Jesús*, publicada en 1919.

Cuando se habla del Modernismo ecuatoriano se aprecia, de manera indeleble, a estos cuatro jóvenes talentos desperdiciados que fueron semejantes hasta en sus tragedias

personales: los cuatro murieron muy jóvenes, dos de ellos- Borja y Silva- se suicidaron cuando apenas habían cumplido sus primeros veinte años de edad.

El Simbolismo y el Parnasianismo les estimularon, como afirma Galo René Pérez en su obra *Poesía modernista del Ecuador*², afinaron sus facultades y les encaminaron hacia los horizontes del Modernismo que, ya para las fechas en que estos poetas empezaban a escribir, se debilitaba en los otros países hispanoamericanos, aunque en Ecuador no había todavía comenzado.

Borja viajó y vivió en París y volvió a su patria natía con una visión y un sentido espiritual diferentes. Escribió sus primeros poemas cuando tenía sólo quince años y sentía un prematuro desencanto que lo llevó al suicidio cinco años más tarde. Ernesto Noboa Caamaño, como Borja, había aprendido de París y de los poetas malditos su estilo y forma de escribir, llegando a ser reconocido, por algunos críticos, como el poeta más representativo del Modernismo en el Ecuador. Leyó a los franceses, a Darío, a Juan Ramón Jiménez y asimiló unas virtudes que, usando las palabras de Galo René Pérez, “le permitieron hacer poesía de gracia y delicadeza jamás logradas antes en el país”³.

Medardo Ángel Silva, el más joven, se diferencia de sus dos compañeros citados por su caso familiar: mestizo, de origen humilde, la pobreza le obligó a dejar el colegio y trabajar para vivir. Una triste admonición persiste a lo largo de su obra:

Desde la niñez soportó sinsabores y se sintió rodeado de una atmósfera pesada, de dolor y de muerte. Por la calleja de su casa pobre desfilaban diariamente las lentas carretas funerales, camino al cementerio popular. Ese crujido del vagón siniestro, esos atuendos luctuosos, ese oficio cotidiano de la muerte le fueron

² René Pérez, G., 1992.

³ René Pérez, G., 1992, p. 15.

invadiendo el alma, hasta que la desoladora impresión se fijó para siempre en ella⁴.

El joven talento se disparó con un revólver, en 1929. Como sus compañeros, había leído a los franceses y se sentía cercano a Borja y a Noboa Caamaño; hasta es perceptible en sus poemas la huella de éstos. Como también sus amigos poetas, era apenas un adolescente cuando escribió sus primeros versos y se afanó en publicarlos. Aunque al principio no se le concedió importancia, luchó para crearse un nombre y él mismo confesaba que la vida le miraba con desdén. Alcanzó a publicar sus trabajos en Quito y Guayaquil, llegó a colaborar en la revista “Nosotros” de Buenos Aires, en “Cervantes” de Madrid y fue redactor literario de “El Telégrafo” de Guayaquil, donde publicó su novela: *María Jesús*. A los veinte años había publicado su primer libro de poesías, *El árbol del bien y del mal*.

Situación distinta es la de Humberto Fierro, que provenía de una familia adinerada y que creció entre comodidades. Escribía con un estilo distinto de los otros “decapitados”, tenía obsesión por la perfección de la forma y su poesía resulta, por eso, un tanto rígida. Sin embargo se caracterizaba por una delicada sensibilidad. Escribe buenas páginas de la vida bohemia quiteña con un tono melancólico y se dedicaba también a diseñar ilustraciones. En sus poesías lleva al lector hacia lugares exóticos, históricos o en la leyenda con su imaginación soñadora que exaltaba para ocultar la realidad. Escribió el libro de poesías, *El laúd del valle*, en 1919.

Los poetas de la ‘generación decapitada’ no formaron nunca un grupo verdadero, se dedicaban versos y, en algunos casos, se dirigían enteros poemas pero, no todos entre ellos se encontraron o escribieron algo juntos. No eran conscientes de formar parte de una

⁴ René Pérez, G., 1992, p. 16.

misma “generación”; el apodo “decapitados” nació hacia la mitad del siglo XX por mano del autor Raúl Andrade en su ensayo dedicado a las tristes vidas de los cuatro jóvenes, titulado: “Retablo de una generación decapitada”⁵. El nombre se refiere a la profunda identificación de sus miembros con los “poetas malditos” franceses y alude a la inmolación consciente a que sucumbieron, en algunos casos por medio de la bohemia y de los estupefacientes, y que caracterizó sus cortas existencias.

Parece oportuno, sin embargo, revisar el concepto de “generación literaria”, que puede resultar de distintos criterios, y comprobar hasta qué punto los poetas que Andrade reúne bajo un único grupo, cumplen con los requisitos generacionales. Según las definiciones de Julius Petersen en su obra *Filosofía de la ciencia literaria*, se puede hablar de “generación literaria” cuando coinciden todos o la mayoría de los siguientes elementos: fecha de nacimiento, herencia, elementos educativos, experiencia de la generación, el guía, el lenguaje de la generación, la comunidad personal y el anquilosamiento de la vieja generación.

Si consideramos algunos casos célebres de generaciones literarias en España, como por ejemplo la “generación del 27” o la “generación del 98”, observamos de pronto que el nombre se refiere a una fecha que marca acontecimientos históricos relevantes. En el primer caso, se refiere al año del centenario de la muerte de Góngora, aunque muchas obras de sus escritores se habían publicado anteriormente a esta fecha. Muchos críticos han atribuido a este grupo también el nombre de “generación de la amistad”, refiriéndose a las estrechas relaciones que se fueron estableciendo entre sus miembros, en muchos casos, varios años antes del 1927. Fue, de hecho, a principio de los años 20, cuando

⁵ Andrade, R, 1943, pp. 63-96.

autores como Lorca, Alberti, Prados, Diego y Alonso se conocieron y empezaron sus amistades en la Residencia de Estudiantes. La ocasión que instigó la formación de esta generación literaria como factor decisivo y que provocó un estado de conciencia colectivo surgió cuando, en proximidad del centenario del autor de las *Soledades*, en unos jóvenes poetas españoles empezó a urgir la necesidad de autoafirmarse en el panorama literario de estos años y de dar cohesión a un grupo de amigos con la voluntad de manifestar su desafío a los ilustres académicos del tiempo. Todo empezó en un café madrileño en 1926, donde Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Rafael Alberti y Gerardo Diego, tomaron la iniciativa para conmemorar de manera oficial y significativa, el aniversario de muerte de su poeta más amado. Escribe Víctor De Lama:

No querían pasar por el bochorno de una conmemoración oficial y anodina «de su más grande poeta» y decidieron tomar la iniciativa. Con las ideas de unos y de otros quedaron trazadas las líneas esenciales. Luego se sumaron a la preparación García Lorca, Marichalar, Bergamín, Hinojosa, Dámaso Alonso y algunos otros⁶.

El otro caso reconocido es el de la Generación del 98, cuyo nombre hace referencia a una fecha histórica que se asocia también a otros títulos, “el problema de España” o “el desastre del 98”. España perdió su última colonia en 1898 y tuvo que firmar el Tratado de París con el cual Cuba y Puerto Rico consiguieron su independencia. Este suceso provocó en España una ola de indignación y protestas, no tanto por los asuntos políticos de colonialismo, que muchos escritores de este grupo ni citaron en sus obras, sino por el estado de ruina material y moral que sufría el país. Su postración y descrédito logró expresarse por medio de la pluma del grupo de jóvenes escritores, entre ellos Unamuno, Ganivet, Azorín, Valle-Inclán, Baroja, etc. Este grupo será llamado por

⁶ De Lama, V., 1997, p. 25.

autonomasia, “Generación del 98” y representará la expresión de la inquietud acerca del destino de la Patria. Así los describe Pedro Laín Entralgo en su ensayo:

Son los mozos que salen a la vida respirando la oquedad de nuestro fin de siglo, cuando, pasadas las primeras mieles del codiciado reposo, empieza a advertirse la inconsistencia de la España «restaurada». [...] Frente al problema de España sus plumas harán, principalmente, literatura, una espléndida literatura de dos vertientes, como las altas sierras: por una parte, criticarán acerbamente la realidad presente y pretérita de España; por otra, inventarán un bello mito de España, a la vez literario e histórico. Crítica y mito poética son los dos ingredientes de su operación española⁷.

En los dos casos precedentes se respetan muchos de los requisitos generacionales enunciados por Petersen; sin embargo, hay estudiosos que atribuyen otros nombres a estos poetas, como en el caso de la Generación del 27 que fue definida también “Generación de la Revista de occidente”, “Generación de la Dictadura” o “Generación del 25”. En otros casos se les llama “Nietos de 98”. Algunos autores rechazan el concepto de “generación”, como en el caso de Vicente Gaos en su obra *Antología del grupo del 27*⁸, que prefiere el término de “grupo”. Gaos niega la denominación de “generación” a los poetas españoles por las razones que siguen:

Pero fecha aparte, ¿forman estos poetas una “generación”? Me parece que no, si usamos esta palabra con el mínimo rigor historiográfico que posee. No sólo los catorce años que separan el nacimiento de Salinas del de Altolaguirre son muchos, sino que no hay entre ellos un poeta que pueda ser considerado jefe espiritual de todos. Su mentor es Juan Ramón Jiménez, nacido en 1881 y que pertenece a la que D’Ors llamó “Generación novecentista”. Fuera de la poesía los inspiradores de este grupo son otros novecentistas, el citado Ortega y Gasset (nacido en 1883) y Ramón Gómez de la Serna (nacido en 1888) [...] Téngase en cuenta, además, que en la época en que escriben dichos poetas la evolución

⁷ Laín Entralgo, P., 2012.

⁸ Gaos, V., 2005.

literaria es muy rápida, por lo que pueden bastar unos años para que se produzca un cambio de clima⁹.

Un caso distinto es el de Luis Abellán que, analizando la Generación del 98, habla de la ambigüedad que ese término haya podido crear y la distinción entre los conceptos de “generación literaria” y “generación histórica”.

Desde el punto de vista de la “generación histórica” habría que incluir en ella a Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Benavente, Arniches, Blasco Ibáñez, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Gómez Moreno, Asín Palacios, los hermanos Álvarez Quintero, Baroja, Azorín, Maeztu, los hermanos Machado y Villaespesa¹⁰.

Abellán se une a Pedro Salinas que, en su *Literatura española del siglo XX*, habla de Generación literaria del 98 aceptando el criterio de Julius Petersen, según el cual los miembros de una generación literaria poseen una “comunidad de destino que implica una homogeneidad de experiencia y propósito”. Abellán usa el término de “generación”, a menudo lo reemplaza con el concepto de “grupo”, pero incluye a Ganivet y excluye a Jacinto Benavente, considerando que sólo superficialmente tenía puntos de contacto con el resto de los escritores.

En el Ecuador, la “generación decapitada” responde sólo en algunos aspectos, al concepto de generación literaria: la edad similar entre los cuatro poetas, un lenguaje poético común que respeta las características del Modernismo literario, los acontecimientos y la experiencia generacional, o sea, los conflictos, la violencia y las muertes por causas políticas que repercuten en el país en los años en los cuales estos escritores empiezan sus experiencias literarias y de vida. Una de las características que acomuna a las generaciones del 27 y del 98, aunque no fuera un requisito generacional

⁹ Gaos, V., 1965, p. 5.

¹⁰ Abellán. L., 1968, p. 10.

imprescindible, era las relaciones interpersonales entre sus miembros. En el caso de los poetas “decapitados” existía una amistad muy fuerte entre Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño y a éstos se unió más tarde Humberto Fierro. No hubo ocasiones de encuentros entre los cuatro poetas, no se reunían todos en tertulias y cafés para hablar, organizar eventos, escribir poesías, discutir y escucharse el uno al otro. Publicaban algunas de sus poesías en la misma revista, se dedicaban versos pero más bien como forma de respeto, de desahogo o de amistad más que por reunirse bajo un mismo ideal y proyecto literario. Julius Petersen afirma que una generación se forma cuando se da el anquilosamiento de la generación anterior. En el caso del Ecuador, no existían casos anteriores como tal y fueron los “decapitados” el trampolín para futuras generaciones, mientras que precisamente la tradición literaria del país andino había visto crecer a autores individuales y casos aislados de poetas que se distinguieron a lo largo del siglo XIX. Estos jóvenes poetas tomaron conciencia de una nueva forma de literatura, lenguaje e ideales que el Modernismo había iniciado y madurado en otros países latinoamericanos.

Entre los estudiosos y críticos del Modernismo ecuatoriano hay quienes acogen el concepto de “generación”, como lo hacen René Galo Pérez,¹¹ en su obra *Literatura del Ecuador, 400 años*, y Miño Grijalva¹², en su texto titulado *Locura y muerte de los poetas malditos. Los poetas de la generación decapitada*, mientras que Valencia Sala, prefiere el término “círculo modernista”¹³.

En este estudio se hace referencia a estos cuatro autores con el término “generación decapitada” como instrumento útil para reconocer el primer grupo literario

¹¹ Galo Pérez, R., 1972.

¹² Miño Grijalva, W., Quito, 2007.

¹³ Valencia Sala, G., 2004.

que existió en el Ecuador, cuyo nombre fácilmente hace referencia al destino que los unió y que no se repitió en otras generaciones ecuatorianas. Los poetas “decapitados” quizás no respondían a todos los requisitos de “generación literaria”, pero compartían conceptos relacionados con “experiencia y propósito”: vivían la misma experiencia histórica del país con su situación política-social, seguían los mismos ideales de poesía y literatura impregnadas de influencias francesas y tenían el mismo propósito de cambiar la literatura nacional y el lenguaje poético.

Unas características peculiares de los modernistas son la incertidumbre y el nihilismo como estados interiores recurrentes ante el empobrecimiento estético e intelectual reinante en las nuevas sociedades del fin de siglo; y entonces no es posible comprender el movimiento modernista, y a los “decapitados”, sin leer aquella sensación de vacío que inunda el alma de los escritores.

Se consideran “desterrados” porque les resulta imposible escaparse de la realidad, sueñan pero siempre se despiertan, usan con cierta frecuencia los términos ‘melancolía’, y ‘nostalgia’, la palabra ‘amor’ que rima en primer lugar con ‘dolor’, y ‘suerte’ con ‘muerte’.

Raúl Andrade diseña el perfil de esta generación dando una imagen descriptiva, casi teatral, de la sociedad ecuatoriana de aquellos años que refleja muchos elementos propios de la poesía modernista. Así la describe:

Los trenes arriban tres veces por semana conduciendo sillería de Viena, oleografías napoleónicas y Venus de escayola. También: rizadas cornucopias de mármol con lunas venecianas, jponerías de seda y laca, barricas de generosos vinos de España y Francia. Hay un sentido epicureísta de la vida. Se ama el buen vino de ámbar, el oporto rubí, el jerez de topacio. El señorío terrateniente organiza caravanas de amigos, rumbo a la vetusta casona del feudo, de la que han

sido desterrados los sillones frailunos, las robustas mesas talladas y los pesados butacones de peluche escarlata o de damasco antiguo, para dar paso a mobiliarios de retorcido estilo rococó, con coquetas patitas sobredoradas a la purpurina¹⁴.

Entre este esplendor de vidrios venecianos, vinos franceses, entre aquella decoración de gobelino importado, el escritor y periodista quiteño coloca el nacimiento de ese grupo literario que fue la justa expresión de su época: “elástica, de perezosa líneas decadentes que se reclina a musitar en los intermedios de estas criollas fiestas galantes, versos llenos de languidez; saturados de ausencia y neblina”¹⁵. Afirma que los poetas de los años anteriores eran vistos como hombres de pelo en el pecho, con voces robustas que abandonaban la pluma para empuñar “la pistola de la conspiración o el fusil de la revuelta”, algunos ejemplos magistrales fueron Juan Montalvo, Roberto Andrade, Abelardo Moncayo. Esta generación de poetas “decapitados”, al revés, sigue afirmando Raúl Andrade, “adviene para habitar en un invernadero, en medio de una extraña vegetación de sensitivas y narcisos”. Escribe de ella que adora a budas barrigones, que “se prosterna ante el rostro de payaso sangriento de Baudelaire”, y que ha importado en el país andino, de manera clandestina, “dolorosos acentos verlainianos”. Sus actitudes y percepción de la vida se comentan poéticamente con las siguientes descripciones:

Se lanzan a la calle, en altas horas de luna – espectaculares bebedores de niebla - luego de sesiones extenuadoras y perversas, envueltos en venenosa bruma, a peregrinar en torno a viejos campanarios¹⁶.

En un Ecuador que políticamente vive unos momentos turbulentos y dramáticos, los años 1911 y 1912 en particular, serán el escenario de disparos callejeros,

¹⁴ Andrade, R., 1943, p. 71.

¹⁵ Andrade, R., 1943, p. 72.

¹⁶ Andrade, R., 1943, p. 79.

conspiración, ataques a diarios, golpe de estado, el destierro de Eloy Alfaro, su sucesivo regreso, el asalto a la cárcel donde iba a permanecer juntos con sus familiares y colaboradores y sus bárbaros homicidios, que culminó con la quema de sus cadáveres en público. Paralelo al drama político de estos años, toma forma esta generación literaria como su eco y reflejo. La tragedia política de su tiempo se ha cebado con ellos, los ha derrotado, se sienten inseguros, fuera de toda inspiración humana, bloqueados, destruidos. De hecho en 1912, a la tierna edad de 20 años, se quita la vida Arturo Borja con una sobredosis de morfina. Siete años más tarde lo sigue Ángel Medardo Silva, en 1919, a la misma edad. En 1927 muere también por efecto del éter y la morfina, Ernesto Noboa Caamaño, con 38 años de edad; y, en 1929, es el turno de Humberto Fierro, que deja la vida terrena a la edad de 39 años.

En este escenario político y social, el Modernismo llega a través de artículos en los diarios y revistas locales y es visto como la modalidad literaria en boga. Se discute a Baudelaire, a Mallarmé, a Samain, a Rimbaud en la mesa número ocho del Café Central en Quito. Los “decapitados” se consideran “imaginativos sin remedio” que toman la misma ruta áspera y escabrosa de los poetas malditos franceses; asimismo, serán una generación que, según las palabras de Andrade, no logró ubicarse en el “hosco escenario en que le tocó actuar, porque le faltó garra y le sobró el lastre inútil de una honestidad sin soborno”¹⁷. El periodista y ensayista quiteño termina su ensayo dedicado a estos poetas, definiéndola una generación de espíritu claro, de vida diáfana, cuyas poesías es “fuente de sollozo en sordina”, y sus poetas son “desterrados sin corona de rosas”.

¹⁷ Andrade, R., 1943, p. 96.

Estos cuatro modernistas amaban a princesas desconocidas y elegantes, mujeres finas y nobles que vivían en paisajes lejanos y exóticos, doncellas rubias y de piel blanca; casi manifestando un rechazo de la realidad humana ecuatoriana. En la sociedad nacional, fácilmente se tenían que conformar con muchachas mulatas o mestizas, hijas de burgueses ignorantes y desgarbados.

Otra peculiaridad del Modernismo expresada por los ‘decapitados’ fue, usando las palabras de Jorge Enrique Adoum, “cierto desdén por los asuntos públicos, como expresión mayor de la ‘vulgaridad’ de la vida, actitud que es, sin duda, característica del Modernismo (con excepción ejemplar de José Martí)”¹⁸. Expresan todos su desprecio al presente y a un cotidiano horroroso, es un malestar que viven en la vida corriente de su ciudad, les resulta insoportable y amarga sus almas. Los conceptos enunciados anteriormente se reflejan todos en los versos que Arturo Borja escribe en una epístola dirigida a su querido amigo poeta:

Al señor don Ernesto de Noboa y Caamaño!
 Límpido caballero de la más limpia hazaña
 que en la Época de Oro fuera grande de España
 y que en la inquietud loca de estos tiempos, huracán
 tornóse, y en el campo cultiva su agrio esplín. 5
 Hermano -poeta, esta vida de Quito,
 estúpida y modesta, está hoy insoportable,
 con su militarismo idiota e inaguantable.
 Figúrate que apenas da uno un paso, un "¡Alto!"
 le sorprende y le llena de un torpe sobresalto 10
 que viene a destruir un vuelo de Pegaso
 que, como sabes, anda mal y de mal paso
 cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,
 por influjo de alguna dama de blanca tez,
 abre las alas líricas, le interrumpe el rumor 15
 "municipal y espeso" de tanto guerreador.
 Luego después las fieras de los acreedores
 que andan por esas calles como estranguladores

¹⁸ Adoum, J. E., 1998, pp. 11-12.

envenenando nuestras vidas con malolientes
intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes 20
y haciendo el cotidiano horror más horroroso.
¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
y lo bello y lo grande y lo noble? ¿Qué fuera
si no nos refugiáramos como en una barreta
inaccesible, en nuestras orgullosas capillas 25
hostiles a la sorda labor de las cuchillas!
Tú dijiste en momento de genial pesimismo:
"Vivir de lo pasado... ¡oh sublime heroísmo!"¹⁹.

Borja denuncia una vida quiteña “estúpida”, “modesta” e “insoportable”. Acusa al militarismo “inaguantable” que molesta la vida cotidiana de los ciudadanos por las calles de la capital. Si el poeta logra huir de esa realidad tan despreciada, por efecto del amor por una mujer “de blanca tez” y “logra abrir las alas líricas” para despejar en su vuelo, el encanto es brutalmente roto o interrumpido por el guerrear de la sociedad ecuatoriana. Sus versos son un alarmante grito y queja al sistema que regía en el Ecuador en los años de juventud de estos poetas que se refugiaban detrás de sus cafés, de sus poemas, de las tertulias que podían darles más espacio para “vivir de lo pasado” y escaparse del presente. El autor cierra su epístola citando el mismo verso que empieza el poema “Hastío”, escrito anteriormente por Ernesto Noboa Caamaño, donde se puede claramente leer, ya a partir del título, el pesimismo hacia la vida, el presente, el futuro:

Vivir de lo pasado por desprecio al presente,
mirar hacia el futuro con un hondo terror,
sentirse envenenado, sentirse indiferente,
ante el mal de la Vida y ante el bien del Amor²⁰.

Noboa Caamaño desprecia tanto el presente como el futuro, percibe el veneno de la vida y las cosas que le dan consuelo son el pasado y el amor. Los versos citados

¹⁹ Borja, A. 2012, p. 11.

²⁰ Noboa Caamaño, E., 1969, p. 55.

por el beso enigmático de la boca florida,
por el árbol maligno cuyas pomas fatales
de emponzoñadas mieles envenenan la Vida²³.

El alma del poeta que se expresa en estos versos quiere casi esconderse de los “fariseos” y “el necio” que se refieren a la sociedad y al aparato militar del país. Quiere encerrarse para dejar que sea solamente la poesía la que interprete su melancolía. Como Arturo Borja, también Medardo Ángel Silva afirma que los jóvenes poetas viven y adoran “la empañada luna del recuerdo”, o sea, sienten el reflejo de los años pasados que tanto admiran y aprecian; su aroma aún es fuerte y en ello se consuela el poeta.

Efectivamente, Silva se encuentra viviendo la flor de su juventud en unos años impregnados de violencia, lucha armada, revolución civil. Por eso escribe que, por perseguir el fugaz encanto de una vida “alegre como un son de campanas pascuales” y por “el beso enigmático de la boca florida”, el poeta se tiene que enfrentar al “árbol maligno”, de la sociedad de los años corrientes que lleva frutos fatales y “envenena la vida”. El poeta ecuatoriano de estos años carece de vitalidad, entusiasmo y el hombre se siente casi forzado a vivir su vida como si fuera una obligación o una regla; tal como el título del poema sugiere, toda la vida se convierte en “precepto”.

El autor ecuatoriano Gonzalo Zalbundibe, en el prefacio a la edición de los poemas de Silva²⁴, afirma que la literatura más exclusiva, la poesía moderna y la sombra de la morfina eran, para este grupo de poetas que caminaba por las calles de una “triste Quito”, un modo de expatriarse y de perder contacto con la realidad. Fue como una fiebre que encendía las mismas nostalgias también en otros países de Hispanoamérica;

²³ Silva, M. Á., 1971, p. 111.

²⁴ Zaldumbide, G. 1927.

algunos años más adelante, 1938, otros suicidios sorprendieron en el ambiente literario: Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones en Argentina y Horacio Quiroga en Uruguay el año anterior.

En el Ecuador, la muerte de Arturo Borja parece ser el principio de una cadena de suicidios que se cometerán, en los años que siguen, entre sus amigos y otros poetas del mismo periodo y del mismo país. Los que no sucumbieron al íncubo del suicidio “pedían a drogas nepénticas un ilusorio talento o una engañosa voluptuosidad, [...] muchachos urgidos por las turbiedades mal decantadas de su primavera impetuosa”²⁵.

Al desprecio, a la desilusión, al dolor reaccionaban, muchos de ellos, con el recurso a la droga. El paraíso artificial llega a ser el refugio de varios poetas modernistas en Ecuador. Ejemplo célebre son estos versos del poema de Ernesto Noboa Caamaño titulado “Ego Sum”, definido por Raúl Andrade una escalofriante pieza que representa el cartel de los “poetas malditos”; y que, según Adoum, representan el manifiesto y programa de toda una generación:

Amo todo lo extraño, amo todo lo exótico;
lo equívoco y morboso, lo falso y lo anormal:
tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico
la ampolla de morfina y el frasco de cloral.

Amo las cosas mustias, aquel tinte clorótico
de hampones y rameras, pasto del hospital.
En mi cerebro enfermo, sensitivo y caótico,
como araña poeana, teje su red el mal.

5

En estos versos, Noboa Caamaño declara amar todo lo que es “extraño”, “exótico”, “equívoco”, “morboso”, “falso” y “anormal” de la vida, manifestando una conciencia que reconoce los límites de un mundo circundante ajeno y hostil. Es un tipo de

²⁵ Zaldumbide, G., 1927, p. 6.

comportamiento creador que expresa un extremado subjetivismo y que se reconoce en Darío cuando establece las categorías de poeta “distinto”, “aislado”, “anormal” en su obra *Los raros*²⁶. El maestro nicaragüense afirma que los autores “raros” que describe son representaciones de diferentes tipos de escritores que pueden ser juzgados “anormales”, “endemoniados”, “monstruos”, o simplemente son poetas que resultan originales y sobresalientes. Noboa Caamaño, en su aislamiento y anormalidad, logra encontrar refugio en el uso de la droga mientras que en su alma sensible y enfermiza crece y pone sus raíces “el mal” que percibe de la vida.

El poeta admiraba la lógica de la concepción de Poe y de Baudelaire y, por efecto de esa influencia, supo adoptar cierto método riguroso de claridad y precisión al cual sometía su sensibilidad y su imaginación y que dará consistencia y duración a su obra.

Los poetas “decapitados” cantaban poemas fúnebres que los “adelantaron a la cita” con la muerte que pasaba y se posaba en sus palabras. Se cortaban sus vidas tan breves ejerciendo indiscutiblemente un atractivo nefasto en su generación y en la subsiguiente.

El investigador ecuatoriano Wilson Miño Grijalva dedica un estudio a los cuatro poetas definiéndoles también ‘poetas malditos’, aunque Verlaine, el autor que más atrae a los poetas modernistas ecuatorianos, con su estilo poético musical y su destino trágico, no aconsejaba seguir las prácticas de la vida bohemia y la morfina:

El nido de los pichones de poetas malditos y su nutrida cohorte (porque eran los descendientes culturales de los franceses) no solo renovó la poesía de su momento, sino que tuvo el mérito de entregar al Ecuador y al siglo XX a los más grandes poetas de su historia contemporánea, en un escenario histórico en donde se perfila un primer enfrentamiento generacional que tuvo como trasfondo el

²⁶ Darío, R., 1905.

descontento juvenil, el consumo de morfina en el Ecuador y la transición a la irrupción de la protesta social²⁷.

Los “decapitados” eran hijos de una historia trágica que ocultaban, bajo las evocaciones de la prosa lírica, aspectos de la historia social de aquel período. Una juventud infeliz y talentosa pero tentada por los paraísos artificiales ofrecidos por la morfina, el láudano, el éter, el cloral y el veronal. Y entonces será verdad lo que escribe Emilio Cárre en su prólogo a los *Poemas saturnianos* de Paul Verlaine: “Ser feliz y artista no lo permite Dios. [...] Ser un gran poeta equivale también a ser un gran infortunado. Acaso llegue la gloria para los artistas, pero después de muertos”²⁸.

Es sabido que los poetas simbolistas franceses tienen eco en Hispanoamérica en la poesía del fin de siglo; desde Darío, que fue un fervido admirador de Verlaine, incluso en su ruta del alcohol, a los poetas ecuatorianos de la generación “decapitada”. La sombra de los simbolistas franceses empieza a seguirla Arturo Borja, durante su viaje a París, que es deslumbrado por el mensaje de locura y muerte que estos escritores divulgaban, debido a su innata predisposición a la melancolía, al inconformismo y su inadaptación a la sociedad ecuatoriana. Siguen Francisco Guarderas Pérez y Ernesto Noboa Caamaño que, con Borja, empiezan una actividad de lectura, de estudio y discusión literaria. El grupo tomó el nombre de “los renovadores” debido a las intenciones de Arturo Borja de renovar el ambiente académico y literario de Quito, siguiendo el estilo y la actitud que el joven quiteño había aprendido durante sus experiencias francesas. La poesía del grupo revela a una juventud ferviente y vigorosa en su lucha por lograr un cambio literario, caracterizado por inclinaciones depresivas.

²⁷Miño Grijalva, W., 2007, p. 23.

²⁸Cárre, E., 1921, p. 16.

¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...³⁰

Son versos que hablan de la muerte y hablan de la vida, expresan disgusto por el presente, ansiedad por el futuro y miedo por lo que no se conoce, la incertidumbre y el misterio de la muerte. El poeta sufre por lo desconocido y casi desea la muerte, pero la teme. Dos cuestiones lo angustian: el no saber nuestro origen ni nuestro fin.

En este poema dariano se nota una profunda interiorización, una reflexión de los problemas existenciales del individuo. Expresa, entonces, su existencialismo y forja un tipo de poema metafísico donde se leen sus dudas filosóficas, su angustia frente a la vejez y a la muerte. Asimismo es inevitable notar la alternancia, en Darío, de otras tendencias, a veces contradictorias, cuando compone su poesía cívica y contrapone el materialismo anglosajón a la espiritualidad de la raza latina, como sucede en los poemas “A Roosevelt”, que contrasta con su poema “Salutación al águila”; o en otros casos de poesía cívica como “Canto a la Argentina” y “Oda a Mitre”.

Los sentimientos de angustia, los temores y las tristezas pero también todas las tendencias contradictorias que se dan en la obra de Rubén Darío, caracterizan todo el movimiento literario modernista.

El joven Arturo Borja, después de su permanencia en el tumultuoso París del comienzo de siglo, sufre por “haber leído todos los libros y tener la carne triste”, es sensible, sentimental y alimenta el culto por la tragedia y la predilección por los venenos. La influencia de los franceses en él determina también su melancolía; un acento indefinible de tristeza, como es característica de Semain, una voz implorante,

³⁰ Darío, R. 1968, p. 688.

balbuciente, una serenidad mística como era propia de Verlaine. Prueba inequívoca son sus versos en el poema “Voy a entrar al olvido”:

(fragmento)

Se apagaron aquellos ojos que me sonrieron
diabólicos y brujos detrás de una ventana,
y esta tarde yo he visto que en mi jardín murieron
pobres rosadas rosas que enterraré mañana.

Indiferentemente tiene mi herida abierta 5
el dorado veneno que me dio esa mujer:
Voy a entrar al olvido por la mágica puerta
que me abrirá ese loco divino: ¡Baudelaire!³¹

Como sus antecesores y maestros, Arturo Borja sufre de ausencia de voluntad de vivir y lleva en sus espaldas el estilo poético musical de Verlaine junto a su destino trágico y su cansancio mortal. Elementos que se distinguen fácilmente también en su poesía “Vas Lacrimae”, en donde enuncia palabras como “la pena”, “la melancolía”; expone sus visiones con conceptos como “la vida tan gris y ruin”, “la negra miseria escondida” y “la juventud perdida”. Los versos de este poema representan un llanto a la vida, un grito de melancolía y tristeza de una juventud que se siente perdida y sin rumbo. El poeta, en la última estrofa, se dirige a Dios para pedir respuestas a su sufrimiento:

¿Por qué tengo, Señor, esta pena
siendo tan joven como soy?
Ya cumplí lo que tu ley ordena:
hasta lo que no tengo, lo doy...

En ese pesimismo abrumador, el componente religioso y la presencia de Dios no faltan en los sentimientos de Borja, como en los de otros poetas “decapitados”. No obstante lleva una vida bohemia y profana, se dirige a Dios como única fuente de

³¹ Borja, A. 2012, p. 24.

esperanza, para pedir su mano en ayuda. Los versos de Borja se pueden comparar con los de Darío en su poema “SUM”:

¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
Miserere! Miserere!...
Dame la mano, Señor...³²

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

Los poetas “decapitados” se acercan a la misma búsqueda y expresan una religiosidad en conflicto. En algunos poemas de Medardo Ángel Silva, escritos entre el 1914 y 1919, se denuncia la vida como una tragedia y una anticipación a la muerte, como escribe en los versos “yo tengo una tragedia y se llama Mi Vida/ para escribirla usé la sangre de mis venas”, del poema “Palabras de otoño”. El otoño anticipado, citado por el poeta, es el símbolo modernista de la decadencia, del acercarse a la muerte y el poeta se revuelve pensativo, triste y reflexivo. “Las delicias del flirt”, que se refieren a los efectos

³² Darío, R., 1968, p. 733.

felices y eufóricos del amor, ya no los siente ni percibe, pero trasciende la fe del joven guayaquileño cuando evoca a Dios:

 Mi espíritu se orienta hacia la eterna aurora,
 hasta que la clepsidra de Dios anuncie la hora
 de ser con mi señor para la eternidad.³³

El poema titulado “La muerte enmascarada” expresa el temor del poeta hacia la muerte; lo acompaña silenciosamente, está a su lado con un “rostro enmascarado”, seguido por elementos muy negativos: la tiniebla, el horror, el miedo:

 Silenciosa y eternamente va a nuestro lado,
 con paso sin rumor, enigmático y ledó,
 grávido de misterios el rostro enmascarado,
 seguido del horror, la tiniebla y el miedo.

 Pasan las horas dulces en cortejo rosado,
 y sonríen. Yo intento sonreír... y no puedo,
 porque, al saberme siempre por ella acompañado,
 como quien ve un abismo súbitamente quedo³⁴.

Silva compone este poema algunos días antes de quitarse la vida y en sus escalofriantes versos describe la muerte como una entidad disfrazada que, como una pesadilla, lo persigue silenciosamente a cada momento de su día. Las “horas dulces”, que se refieren al tiempo que transcurre con su amada, una chica de apenas 16 años, no le dan algún alivio aunque intente desesperadamente encontrar sosiego. La depresión natural y permanente que lo acompaña no le da al poeta otra visión más que la muerte.

La fe y la religiosidad de los poetas “decapitados” se niegan y hunden con su adicción a las drogas y con el suicidio. Esta tragedia juvenil aparece estrechamente relacionada con el consumo de estupefacientes y Arturo Borja, el iniciador, fue condenado como ejemplo nefasto para los adolescentes y para las futuras generaciones.

³³ Silva, M. Á., 1970, p. 112.

³⁴ Silva, M. Á., 1970, p. 124.

Medardo Ángel Silva en su poema titulado “El Tiempo”, incluido en *El árbol del bien y del mal*, cita el uso de las drogas para huir de la realidad, invoca el dolor y la muerte por suicidio como resolución al sufrimiento.

(Fragmento)

Llamé a tu corazón... y no me has respondido...
Pedí a drogas fatales sus mentiras piadosas...
¡En vano! Contra ti nada puede el olvido:
¡he de seguir esclavo a tus plantas gloriosas!

Invoqué en mi vigilia la imagen de la Muerte
y del Werther germano, el recuerdo suicida...
¡Y todo inútilmente! ¡El temor de perderte
siempre ha podido más que mi horror a la vida³⁵!

5

La muerte es el centro convergente de su producción poética, la invoca por medio del suicidio y asocia al amor una sensación de dolor, de temor y de olvido. Son sentimientos que Silva y sus compañeros intentan ahogar, en algunos casos con el uso de las drogas, pero que se contornan de ideas negativas.

El suicidio de los “decapitados” paradójicamente favoreció la difusión del Modernismo en Ecuador y, especialmente, la divulgación de su obra y de su historia en las revistas y periódicos, en los ámbitos escolares y en las universidades.

Existen controversias entre investigadores que consideran a los “decapitados” el trampolín de la nueva lírica y los iniciadores de la nueva identidad nacional ecuatoriana; otros que quieren probar que el Modernismo ecuatoriano no fue sólo la obra de los “decapitados” y unos pocos escritores más y, por otro lado, hay quienes escriben acerca de los límites de la poética de los modernistas ecuatorianos en el desarrollo de la literatura del país.

³⁵ Son los primeros dos cuartetos del segundo soneto del poema “El Tiempo” que es parte de una colección de poemas escritos entre 1915 y 1917, titulado “Libro de Amor” e incluido en *El árbol del bien y del mal*.

Iván Carvajal afirma que la poesía ecuatoriana se eleva solamente a partir de los ‘decapitados’, en especial modo con Medardo Ángel Silva, mientras que anteriormente surgía un tipo de literatura de menor relevancia, con pocas excepciones:

Pienso que en Ecuador la poesía -la lírica más precisamente, pero en general la literatura artística- como movimiento, como productividad de sentido que tiene continuidad, emerge solo en nuestro siglo, a partir de los ‘decapitados’ y sobre todo de Medardo Ángel Silva, quien, a mi modo de ver, merece un tratamiento que permita ver un punto de inflexión en que culmina nuestro modernismo, epigonal ciertamente de Rubén Darío y Herrera y Reissig. Incluso más radicalmente: emerge en la división de aguas que implica la crítica en acto a los ‘decapitados’ y al modernismo en general. No quiero decir con ello que no haya habido algunos poetas dignos de mención para nosotros, ecuatorianos de fines del siglo XX, en la colonia y en el siglo XIX; pero es evidente que se trata de una poesía menor, epigonal de la española, sin obras verdaderamente relevantes con la sola excepción de Olmedo³⁶.

Autores como Hernando Valencia Goelkel y Mario Campaña, por otro lado, han analizado las grandes limitaciones del Modernismo y de los poetas “decapitados”, expresando diferentes conceptos. El crítico literario colombiano, Valencia Goelkel, habla de limitaciones en el “pensamiento poético” de los modernistas ecuatorianos con referencia a la poesía meditativa que había lanzado Luis Cernuda, en la cual se pretende forjar un tipo de poesía que se une al pensamiento. Afirma también que los modernistas habían creado un coto bastante cerrado y limitado para expresar la intención creadora de un movimiento “con exponentes dignos en casi todas las naciones, con rasgos que permiten atribuirle una voluntad común y que no hacen irrisoria, por lo tanto, la denominación de movimiento o escuela”. Ese límite se refiere a la poesía lírica como único instrumento de expresión que los modernistas adoptan, dejando la prosa, la novela

³⁶ Carvajal, I., 2001, p. 308.

o el teatro, en estado de aniquilación: “ la espléndida constelación de poetas modernistas marca un momento en que las demás formas quedaron sumidas en una indigencia casi total. [...] Por lo tanto es forzoso reconocer que el predominio de la lírica en el modernismo representaba una hipertrofia y tenía caracteres morbosos”³⁷. Valencia Goelkel considera los límites de la poesía modernista a partir de dos conceptos: el contexto y la “poética” de la poesía, refiriéndose no tanto a su ideología sino a su “inteligencia poética” o definida también “intelectualidad suficiente”³⁸, de la cual hablaba el filósofo italiano Galvano Della Volpe³⁹. En las palabras de Valencia Goelkel:

Hay una discrepancia escandalosa, incluso en el propio Darío, entre la lírica y la prosa. [...] Esa carencia, por desgracia no es casual; lo que Luis Cernuda denominaba “pensamiento poético” es algo que, sencillamente, no existe en el modernismo. [...] Éste es el punto neurálgico en torno a la riqueza y al desamparo que los modernistas nos legaron; expresado sumaria, y por lo tanto arbitraria e injustamente, consiste en el hecho de que no fue la suya una poesía inteligente. Sé que es grotesco negar la presencia en *Cantos de vida y de esperanza* de un intelecto eminente y privilegiado; en cada uno de los modernistas de primera línea existía un alto grado de inteligencia en general, y la inteligencia poética en particular. Pero, aparentemente, para ellos se trataba de un atributo vergonzante, perversamente se atribuían los estímulos más patéticos, obstinadamente se concentraban en un talante metódicamente irracional. [...] Eran inteligentes a pesar suyo y desdeñaban la inteligencia; habrían preferido ser refinados, voluptuosos, sutiles, desdichados, cualquier cosa menos inteligentes. Esa peculiar jerarquía estimativa se refleja, inexorablemente, en su obra⁴⁰.

³⁷ Valencia Goelkel, H., 1972, pp. 126.

³⁸ Galvano Della Volpe, en su estudio titulado *Crítica del gusto*, analiza textos poéticos y en una sección dedicada a la crítica de la imagen poética, habla del concepto de “impoeticidad”, refiriéndose a imágenes de la poesía “desprovistas de estructura o intelectualidad suficiente”.

³⁹ Della Volpe, G., 1966, p. 79.

⁴⁰ Valencia Goelkel, H., 1972, p. 126.

Mario Campaña apoya las afirmaciones de Valencia Goelkel y escribe que esta carencia y el “desdén por lo inteligente” que corre en el Modernismo ecuatoriano limitaron su desarrollo. En su obra, *La generación decapitada*, analiza algunas poesías de los cuatro autores e intenta dar prueba de su falta de “inteligencia poética”. Defiende, de hecho, el concepto de “intelectualidad suficiente” y la carencia de la misma en los autores ‘decapitados’, denunciando la falta de maduración de los criterios con la cual estos escritores enfrentaban el “quehacer poético”. Tampoco reconoce una renovación temática y léxica en los siguientes poemas: “Misteria”, uno de los últimos poemas de Arturo Borja; en “El sol de los ciervos”, “Cabalgata bélica” y “Fantasía desobligante”, de Humberto Fierro; y, en casi todo *Trompetas de oro* de Medardo Ángel Silva. El crítico ecuatoriano acusa, en la poesía de Noboa Caamaño, cierta repetición del léxico, por ejemplo de las palabras “melancolía”, “nostalgia”, “tarde”; y de la palabra “pena”, utilizada cinco veces en el mismo poema. En la poesía titulada: “El dolor de la ausencia”, del mismo autor, critica un tema pobre, un sentido percibido inmediatamente y que “no sugiere más de lo que dice”; una pobreza del repertorio del léxico y una carencia de ideas. En el poema “Vas Lacrimae”, de Arturo Borja, afirma duramente la falta de “intelectualidad suficiente”, y que es un poema que no permite otra lectura. Así escribe:

La expresión es demasiado directa; falta elaboración a la inmediatez del sentir del poeta: la simple mención de “la juventud”, es una manera muy pobre de hacer referencia a los valores que ésta representa, opuestos a lo sombrío, siniestro y ruín; hablar del corazón que ha perdido la juventud remite a una incapacidad de sentir y hasta de amar, pero no transmite la sensación de pérdida de la vitalidad y de las posibilidades de existencia y desarrollo propio, que es la significación que necesitarían esos versos en el contexto del poema, para enriquecerlo”⁴¹.

⁴¹ Campaña, M., 1991, p. 30.

Es evidente que la vida y el sufrimiento de los poetas “decapitados” se refleja en sus versos, pero Mario Campaña declara que el haber sido “escapistas y evasivos” y el hecho de no interesarse por la ‘realidad’, “es algo que no le interesa a la literatura”. La vida de los autores, sus avatares, historias, vicios y tragedias, según Campaña, son características que tienen que pertenecer a la “historia de los individuos o de sus pueblos”.

Así, pues, siguiendo estas consideraciones, quizás no se pueda definir la poesía de los “decapitados” ni “meditativa”, ni forjada de “pensamiento poético”; se trata, en muchos casos, de un tipo de poesía que, aunque siendo conscientes de los riesgos que implica, podríamos denominar como “social”. El poeta es relacionado y afectado por su entorno y sus versos tienen una función social dentro del contexto literario. Esto explica la inadaptación y el rechazo de la sociedad, de la realidad y de la vida misma que a estos poetas les tocó vivir. Asimismo, es también un tipo de poesía existencialista por medio de la cual proyectan al exterior toda su angustia.

Otro autor ecuatoriano, Jorge Enrique Adoum, en una posición que se acerca a la de Iván Carvajal, escribe que Borja, Fierro, Silva y Noboa Caamaño son los que inauguraron la poesía en Ecuador:

Nuestra fijación, tratándose de poesía, en la ‘generación decapitada’ de comienzo de siglo sólo es comparable a la que tenemos en la ‘generación del 30’ en materia de novela: tal vez porque ambas señalan el comienzo de un camino⁴².

Han sido criticados “midiendo su obra con la vara de nuestros principios, en lugar de situarla en su contexto ideológico e histórico”, sigue afirmando Adoum. Los han definido “profesionales del llanto” y se ha tratado de atribuirles valores, a veces

⁴² Adoum, J. E., 1998, p. 9.

incorrectos, como el de un supuesto “contenido popular” de sus poesías. Jorge Enrique Adoum se coloca entre los autores que consideran a los “decapitados” como los precursores y mayores representantes del Modernismo ecuatoriano y explica por qué chocaron contra sus propias realidades. Sueñan con ‘ninfas del Danubio’, con “dogaresa veneciana”, “emperatriz latina” pero “no tienen más remedio que regresar cada día a una realidad nacional con clases dirigentes mediocres, chatas, de ningún modo cultas y menos aun ‘nobles’ y con una población mestiza”⁴³.

También el joven poeta ecuatoriano, Edwin Madrid, juzga a la generación “decapitada” como el punto de arranque de la poesía contemporánea del Ecuador, asimismo, sus poetas – añade - intentan saltarse a Darío, a Gutiérrez Nájera o a José Asunción Silva, para beber de las fuentes francesas, de Mallarmé a Verlaine, de Rimbaud a Baudelaire. “Sin embargo, la modernidad francesa o europea que nada tiene que ver con el Modernismo Hispanoamericano, solo llegó a estos ecuatorianos, en el uso de los *paraísos artificiales*, ya que su poesía es una mezcla de romanticismo y nostalgia que ideaba una primavera con lagos y cisnes, palacios y princesas, aristocracia y bohemia, evocando a la Francia de fines del siglo antepasado”⁴⁴. Declara que en su país natío, esa visión exótica, refinada y sensual no existía:

No hay primavera ni otoño en la mitad del mundo; y la búsqueda de una nueva expresión poética seguía relegada en su forma y contenido de lo que habían conseguido, años atrás, los iniciadores del Modernismo Hispanoamericano en la búsqueda de una nueva expresión poética, renovada no solo en la técnica: riqueza de metros y nuevas combinaciones con variedad de ritmo, sino en su caudal temático⁴⁵.

⁴³ Adoum, J. E., 1998, p. 11.

⁴⁴ Madrid, E., 2012, p. 63.

⁴⁵ Adoum, J. E., 1998, p. 63.

Edwin Madrid concluye que la poesía de los “decapitados” era una necesidad vital para entenderse y entender el mundo y que llega a las últimas consecuencias con su arte y su manera de mirar las cosas. Prueba de ello fue la muerte en sus propias manos y “el desconsuelo por la incompreensión social de un medio ‘municipal y espeso’ en el que se debatieron estos aristócratas sin aristocracia”.

Rasgo distintivo del movimiento modernista hispanoamericano fue el explorar nuevas formas del lenguaje y las posibilidades expresivas del castellano. Sin embargo, en Ecuador la generación que siguió los años y las vidas breves de los ‘decapitados’, fue la que, según Adoum, lograría una nueva “orquestación de una lengua que, tras haber sido ajena durante algunos siglos, era ya nuestra en el habla urbana. E iba a ser nuestra también en la poesía”⁴⁶. En otras palabras, los poetas de la ‘generación decapitada’ y los otros autores modernistas del Ecuador, representan, con sus poesías, el punto de partida de un cambio que el país finalizó con la llegada de los ‘ismos’ de la vanguardia literaria. De hecho, después de los eventos históricos que siguieron marcando y cambiando la sociedad: la matanza de Guayaquil en noviembre de 1922 que dio un golpe a la conciencia nacional, la organización de partidos políticos de izquierda entorno del 1925, a nivel literario explotó la nueva forma de novelística de protesta y denuncia de jóvenes narradores que se conocerá como la “generación de los 30”.

El autor ecuatoriano Hugo Mayo fue considerado el primer poeta que, en el Ecuador, “torció el cuello al cisne de engañoso plumaje” y que surgió contra la poética rubendariana como respuesta a la herencia modernista creando, en 1921, 1922 y 1924, las revistas vanguardistas “Síngulus”, “Proteo” y “Motocicleta”.

⁴⁶ Adoum, J. E., 1998, p. 13.

El tránsito del Modernismo a la nueva escuela y la introducción de la nueva literatura se registran en el país en fechas muy cercanas a las publicaciones de obras modernistas de las más aclamadas en Ecuador. Ya en 1919 Benjamín Carrión publicó su cuento *Mariana* y el cuento se transformó en el medio que más se movía hacia la vanguardia. La obra que marcó las nuevas tendencias fue *Los que se van* que aparece en 1930, sin embargo, pocos años antes se habían publicado las obras de los ‘decapitados’: 1917, *El árbol del bien y del mal* de Medardo Ángel Silva; en 1919, *El laúd en el valle* de Humberto Fierro; en 1922, *Romanza de las horas* de Ernesto Noboa Caamaño. Quizás también este retraso en la publicación y divulgación de las obras de los “decapitados” y la repentina invasión vanguardista puedan justificar el desarrollo tardío y la duración efímera del Modernismo ecuatoriano.

Mientras los modernistas rechazaban la realidad por ser ‘vulgar’, la generación que sigue la rechaza por ser injusta. No huyen de ella por ser su destino sino que intentan combatirla. El “Grupo de Guayaquil” se formó después de la publicación, en 1930, del libro de cuento, *Los que se van*, escrito por tres jóvenes escritores ecuatorianos: Joaquín Gallego Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta. El libro causó escándalos considerables en la sociedad del país y fue acusado de excesiva crudeza y de lenguaje brutal. Los tres jóvenes autores, a los cuales se añadieron también José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, defendieron decididamente sus credos literarios, religiosos y políticos en las polémicas que surgieron. Los poetas de la generación “decapitada”, nunca se vieron reconocidos como grupo intelectual. La sociedad en la que les tocó vivir era diferente. Los escritores del “grupo de Guayaquil”, no obstante el carácter personal de su

creación literaria, poseían cierta homogeneidad y carácter colectivo, hacían cierto tipo de trabajo colectivo.

Los autores “decapitados” vivieron sin popularidad y sin reconocimiento oficial, no trabajaron juntos pero sus poesías tenían en común los temas de la muerte, del pesimismo hacia la sociedad, hacia la vida. Los modernistas proclamaban un lenguaje nuevo, un estilo diferente pero, quizás, no ofrecieron una producción literaria definida y homogénea frente a la cultura dominante, como hicieron los autores sucesivos. Los primeros escribían poesías y las publicaban en las revistas literarias del tiempo, los autores del “Grupo de Guayaquil” podían ya publicar novelas, colecciones de relatos y tomaban parte en tertulias decisivas para determinar la dirección literaria de los narradores guayaquileños. Si el Modernismo había empezado el camino hacia la independencia literaria y hacia la construcción de una identidad cultural propia, la vanguardia significa una toma de conciencia de América, en virtud de la cual abandona a Francia y a Europa como puntos de referencia.

Existen escasos estudios dedicados a la obra de los poetas de la “generación decapitada” y la mayoría de ellos centran su interés en sus biografías. Se pueden encontrar fácilmente recopilaciones de los poemas de los cuatro escritores y unas pocas obras críticas más detalladas sobre Medardo Ángel Silva y sus poesías. Han sido considerado brevemente en algunos apartados de obras literarias y juzgado como la generación de transición hacia una producción literaria más nueva y fructuosa. A veces no se han mencionado en el estudio de la literatura ecuatoriana y otras han sido parte de una lista de nombre fácilmente olvidados.

Este estudio se conforma con las palabras de Mario Campaña cuando escribe que el Modernismo en el país andino fue todo “un movimiento cultural y literario muy amplio, que tuvo plena vigencia y predominio durante dos décadas o algo más”⁴⁷, y quiere demostrar que los poetas “decapitados” dieron un nombre y una identidad al Modernismo ecuatoriano sin recibir por parte de la crítica una consideración plena de sus obras. Después de un estudio previo de la situación política y social del país en el tiempo en que nacieron y escribieron los poetas, de un análisis de la lírica modernista y el impacto que tuvo en la literatura nacional, sus instrumentos de divulgación y sus exponentes, se intentará, a seguir, dar el espacio y la atención merecidos a cada autor ‘decapitado’.

⁴⁷ Campaña, M., 1991, p. 21.

Capítulo 3. Arturo Borja.

Es un adolescente pálido el taciturno gonfalonero. Dice de “*haber leído todos los libros y tener la carne triste*”. Se llama Arturo Borja. Tiene las crenchas negras y onduladas, perfil de camafeo borroso, mirada en lejanía. Raúl Andrade (*Gobelinos de niebla*)

Biografía. Antes del viaje a París.

Nació en Quito en 1892 en una familia numerosa (era el decimotercer hijo de diecisiete). Su padre, Luis Felipe Borja, fue un hombre culto que había vivido experiencias familiares trágicas y profundas. Adolescente, fue testigo de la feroz persecución de su padre, Juan, por parte de García Moreno, que terminó por encarcelarlo, torturarlo y matarlo en prisión. Estos eventos marcaron su vida por lo que se dedicó a un trabajo intelectual intenso que moldea una personalidad introvertida pero afectuosa con sus hijos. Tuvo cuatro hijos con su primera esposa, Mercedes Mata Viteri; después de la muerte de ésta, se casó con Carmen Amelia Pérez Chiriboga, con quien tuvo trece vástagos más.

Según el estudio de Miño Grijalva, Luis Felipe tuvo una actividad política directa: recibió a Eloy Alfaro en la Plaza de Santo Domingo en Quito cuando regresaba victorioso después de la batalla de Gatazo. En los primeros años del gobierno de Alfaro fue su colaborador, cuando consideraba que gobernaba “apegado a la ley”. Sucesivamente se apartó del mismo al considerar que “había caído en desafueros dictatoriales y oligárquicos”¹ y terminó por luchar contra él. Vivió una vida dura y sacrificada pero también supo demostrar gran interés por el futuro de sus numerosos hijos y conocía perfectamente la personalidad de cada uno de ellos.

¹ Miño Grijalva, W., 2007, p. 34.

De Arturo afirmó que era inteligentísimo y que valía la pena el sacrificio para que fuera a estudiar al extranjero. Detrás de su inteligencia y genio, escondía un carácter introvertido, distante de la realidad, melancólico e hipersensible. “La depresión básica del poeta echará sus raíces en este terreno, fértil para la tragedia”, escribirá su amigo de letras, Isaac Barrera, en un ensayo que le dedicó después de su muerte titulado “Arturo Borja”.

Borja es descrito como un joven sentimental y sensible, que sufre un cansancio biológico y no posee entusiasmo por la vida. Raúl Andrade nos describe que su infancia transcurre en un caserón de tres patios entenebrecidos por la presencia de un padre austero, terco, huraño, siempre aislado y pendiente de su trabajo y horarios fijos; usaba férrea disciplina con sus hijos. Su madre era dulce, triste y asmática, con constantes lágrimas en los ojos. La relación entre Arturo y su padre se caracterizaba por frecuentes tensiones debido al hecho de que el temperamento rebelde del hijo chocaba con el carácter severo del padre. Ya desde muy joven, Borja dedicaba sus energías a las lecturas intensas de poesías, por lo que su padre le confiscó sus libros y le obligó a leer la gramática de Andrés Bello para que aprendiera el manejo de la lengua castellana. Afirma Miño Grijalva: “Este conocimiento le brindará a Arturo la fuerza necesaria para proyectarse en el ambiente cultural quiteño, cuando comience a organizar al ejército de poetas que declararían la guerra a la tradición literaria local”².

Nunca fue bachiller y no se acercó a la universidad; los códigos, las leyes que tanto abundaban en su casa y en el estudio de su padre le nauseaban y disgustaban. “Un día encontró a un amigo que iba presuroso con un libro debajo del brazo. Arturo se lo

² Miño Grijalva, W., 2007, p. 36.

quitó, lo abrió para hojearlo y, al ver que se trataba de un Código, lo dejó caer con el susto con que se hubiera desprendido de una cosa peligrosa”³.

Abandonar los estudios en esta época era de tanta trascendencia, la deserción escolar era frecuentísima en la juventud quiteña.

Cuando era apenas adolescente se lastimó un ojo con la pluma con la que estaba escribiendo, lo que le obligó a tener que soportar una venda negra que cubrió su frente por un largo tiempo, constriñéndole a retraerse emocionalmente. En 1907 su padre decide mandarlo con su tío a París para recibir tratamiento. En las clínicas francesas, después de varias operaciones quirúrgicas y una larga y solitaria convalecencia pasada en el jardín de Luxemburgo, recuperó la vista. Sólo quedó como señal de las cirugías, una ligera raya blanca en la oscura pupila. Se dice que logró una visión más nítida y penetrante.

Ya desde muy joven había empezado a escribir poesías, su única pasión, y continuó hasta que una prematura muerte se lo llevó, en 1912. Parece que Arturo Borja tuviese intenciones de editar y publicar un poemario que se iba a titular *La primavera apasionada*⁴, pero nunca llegó a ver su publicación. La única obra que nos queda del joven talento lleva el título *La flauta de Ónix* y apareció ocho años después de su muerte, en agosto de 1920, por mano de sus amigos, los pintores Nicolás Delgado, Antonio Bellolio y Carlos Andrade Moscoso. Editaron su producción poética de 27 poemas en la imprenta de la Universidad Central, en 60 páginas ilustradas con dibujos de los mismos artistas. No creemos que los editores hayan utilizado ningún criterio claro a la hora de ordenar las poesías. Antes de esta fecha, muchos de los textos de Borja habían aparecido en las revistas del tiempo, como fue el caso, entre otros, de los poemas “Voy a entrar al

³ Barrera, I., 1920, p. 61.

⁴ Campaña, M., 2012, p. 16.

olvido”, “Visión Lejana” y “Primavera mística y lunar”, que según nos informa Valencia Sala⁵, se publicaron en la revista “Letras” en 1912; o la poesía titulada “Poemas”, que se publicó después de la muerte del autor, en 1913 en la misma revista. Otras composiciones permanecieron, por muchos años, perdidas e inéditas, como las cinco que fueron publicadas en la revista “La Calle” en 1958 por el director de la misma, Alejandro Carrión: “A Misteria”, “Era un sueño”, “Idilio estival”, “Soñación” y “Dos viajes”.

Después de la primera edición, las poesías de *La flauta de Ónix* se publicaron en 1947 en la obra de Humberto Salvador titulada *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*. En 1972 se recogen de nuevo en el texto de Hernán Rodríguez Castelo titulado *Otros Modernistas*, donde, además del poemario, aparece un apartado que incluye los cinco poemas inéditos. En los últimos años han salido otras dos ediciones de la obra, una edición digital, en 2010, y una edición especial, en 2012, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, con ocasión del primer centenario de muerte de Arturo Borja.

La flauta de Ónix se compone de una primera parte formada por dieciocho poesías, una segunda sección denominada “Poemas” que incluye nueve composiciones inconclusas que llevan por título el primer verso de cada poesía y, por último, la sección “Florilegio”, formada por tres poemas dedicados al escritor después de su muerte.

No resulta fácil determinar la fecha en la que compuso cada poema porque, al contrario de los otros poetas jóvenes de su tiempo, no sentía el fervor y la prisa de publicar. Como hizo Francisco Guarderas en su ensayo, titulado “Arturo Borja”⁶, también en este trabajo analizaremos la vida y la obra del poeta en tres etapas definidas por sus

⁵ Valencia Sala, G., 2007, p. 80.

⁶ Guardera, F., 1984, pp. 108-110.

“amorosa”, “perfumada”, “rosada”, “divinos”. Notaremos cómo sus descripciones cambiarán con el pasar del tiempo y el mutar de su estado de ánimo.

Son versos dedicados a una mujer, que expresan y resaltan los sueños, la luna, la canción del ruiseñor, la caricia del sol, la primavera, el crepúsculo, la luz, el amor. El poema entero es una secuencia de promesas de amor y acciones románticas que el poeta propone a la dama, desde una “canción de cristal” que se repite en el verso final para cerrar el poema, a la “canción del ruiseñor” y a unas rimas llenas de un delicado “hilo de luna”. El autor usa estas figuras literarias para dar más belleza y una mejor expresión a sus palabras y a sus emociones. Sueña en primavera, símbolo de nacimiento del amor y de un estado de ánimo vigoroso, y ve el crepúsculo estival como símbolo de la esperanza y de un alma que continúa soñando. En la segunda estrofa ya se aleja de lo que le rodea para llevar a su dama hacia paisajes lejanos evocando a Lohengrin, el héroe de los mitos del medioevo alemán, hijo de Parsifal, el caballero del Grial⁸. En los ojos de la amada ve la mirada mística de “las vírgenes de Rhin”, que se refiere a una leyenda francesa del siglo XI⁹. En la última estrofa transforma a Lola en una dama veneciana que recibe el canto nocturno de un trovador. Y mientras deja soñar a su amada con estos paisajes e

⁸ Lohengrin es una ópera romántica escrita por el alemán Richard Wagner que representa el primer intento de unión perfecta entre la poesía y la música según la estética romántica. En la narración, el caballero Lohengrin salva a la duquesa Elsa, venciendo en combate al caballero Friedrich, que había acusado falsamente a Elsa de haber roto una promesa y de haber matado a su padre, y termina casándose con ella.

⁹ La leyenda habla del destino de once mil doncellas vírgenes que emprendieron un viaje por mar con el deber de acompañar a la princesa Úrsula, hija del rey de Bretaña, en un largo viaje hasta Roma. La finalidad del viaje era el casamiento de la princesa con el príncipe inglés Conán, generalísimo del ejército del tirano Máximo, que la solicitaba por esposa. Úrsula, que se había secretamente entregado a la voluntad de Dios, aceptó la propuesta de boda para evitar que explotara una guerra, por consejo de un ángel que se le apareció en sueños. Las doncellas eran todas cristianas, nobles y estaban prometidas a los soldados y oficiales de los bretones. El barco, empujado por una tormenta, tuvo que remontar el río Rhin y llegó hasta Colonia. Al mismo tiempo la ciudad había sido invadida por el cruel ejército de Atila y los hunos que, no obstante las oraciones de las vírgenes, ganaron la batalla. Ante la elección de casarse con los hunos o morir, las vírgenes eligieron su castidad y devoción y fueron todas degolladas en el mismo día. Se cuenta que los restos de las jóvenes se sepultaron en Colonia donde se fundó la congregación de las Ursulinas en memoria de la princesa martirizada y sus once mil doncellas.

En este segundo soneto el tiempo parece avanzar y el poeta coloca al lector en distintos lugares y en diferente parte del día: en un jardín y al mediodía. El calor del sol parece tener un papel relevante; el ardor, la hoguera y las brasas son símbolos de la pasión y del erotismo. La imagen del jardín se repite tres veces a lo largo de las estrofas y es sabido que representa un símbolo universal en la poesía finisecular. En algunos casos el jardín puede encarnar cierta ambigüedad, podría referirse al paraíso espiritual de la belleza y de la pureza, por otro lado puede encarnar la imagen de la mujer, de la relación física y puede representar un lugar de prácticas eróticas. En estos versos, Borja expresa su erotismo y una pasión que le consume; sin embargo, son actos pasionales que también agotan lentamente la vida del poeta. Las palabras de Borja aluden a la relación amorosa tal y como entiende el Modernismo, o sea, como una unión sacra y profana, donde el eros se refiere a la posesión del espíritu por el cuerpo.

Termina “Idilio Estival” con el tercer soneto y un verso final inconcluso en los cuales vuelven imágenes eróticas como “el virginal perfume”, “tu cuerpo” rociado con el perfume de los nardos en la víspera de la boda, y “las sombras nocturnales”. Según mi interpretación, expone en estas palabras, su actitud proclive a la vida: en la oscuridad de la existencia enciende la “lámpara” de la esperanza, puede sentir el olor de la vida pero aún no logra ver el velo que la viste. Expresa su juventud y una sensación de ensueño hacia el amor:

¡Alma, que vienes a mis reinos, llega
desnuda de cualquier mortal empeño,
y en holocausto de mi amor entrega
el virginal perfume de tu ensueño!

Vendrás a mis alcázares de oro
por los largos caminos visionarios.
Te conduce una estrella, y un tesoro

5

de gemas portas en tus dromedarios.

Mi lámpara encendí, pero aún no miro
fulgir el áureo velo que te viste
en medio de las sombras nocturnales. 10

Mas ya en las brisas del jardín aspiro
el perfume de nardos con que ungiste
tu cuerpo para nuestros esponsales.

Cuando tiendo mis brazos a tu cuello¹⁰ 15

En este último soneto de “Idilio Estival” el poeta repite el concepto del jardín que refleja su vida interior. Su alma es guiada por una estrella y un tesoro de gemas, que se refieren a la poesía y a los poetas que influenciaron el espíritu del joven. Según mi interpretación, en la primera estrofa Borja habla de un alma “desnuda de cualquier mortal empeño” refiriéndose a la pureza del alma del poeta, que es libre de la corrupción humana y que se entrega después de un camino largo y difícil a causa de una sociedad ecuatoriana compleja. El poema termina con un verso final que quisiera sugerir los sentimientos del poeta en el intento de tender la mano hacia el amor y la vida.

En esta misma etapa colocamos también los dos poemas que siguen, que se caracterizan por compartir un mismo factor: los dos participan de elementos que hacen referencia explícita a la música:

“Memento musical”

Sollozaba Chopín en el piano...
Tu mano
acariciaba melodiosamente
el teclado...
Tu frente
bajo la áurea lluvia de tus cabellos daba
sensaciones de paz y eucaristía...

¹⁰ Rodríguez Castelo, H., 1972, p. 96-98.

Por el ambiente anémico flotaba
un aroma nostálgico de luna que oprimía...¹¹

“Era un sueño”

Era un sueño muy dulce y lejano...
En la verde y floreada alameda
con la vaga tristeza de un piano
se juntaba el frúfré de tu seda.

El camino era largo; las flores, 5
se inclinaban, la luna dormía,
despertaban mis locos amores
de una vieja y letal atonía.

¡Oh, qué larga, qué triste avenida!
y ninguno pensaba en el viaje, 10
yo llevaba tu mano cogida
bajo el claro lunar del paisaje.

Entonaba un dulcísimo anhelo
en mi ser su florida cantata.¹²

El primer poema, “Memento musical”, es parte de los primeros 18 poemas de *La flauta de Ónix*, se compone de nueve versos, ocho de los cuales riman en consonante mientras que el cuarto verso rima en asonante. En su estructura, el poema consta de versos de arte menor y mayor; la primera parte es un quinteto con versos endecasílabos, dos trisílabos y un tetrasílabos con la siguiente rima: 11A 3a 11B 4a 3b. Esta primera parte del poema tiene un flujo melódico distinto del cuarteto que sigue. El poeta aprovecha los puntos suspensivos en el primer y en el cuarto verso para crear una pausa de reflexión. El segundo verso es un breve trisílabo. La segunda parte está formada por dos alejandrinos (7+7) y dos endecasílabos: 14A 11B 11A 14B, y poseen una curva melódica más simple y regular.

¹¹ Borja, A., 1920, p. 25.

¹² Rodríguez, Castelo, H. 1947, p. 96.

El poeta menciona el piano y la melodía de Chopín en una atmósfera nostálgica. Podemos leer acerca de una mano que acaricia las teclas del piano y una frente bajo una lluvia de cabellos, pero el último verso revela una profunda nostalgia expresada con un tipo de “ambiente anémico” y una luna “que oprimía” el alma del poeta.

En el segundo poema vuelven algunos componentes que hemos observado anteriormente en “A Lola Guarderas de Cabrera”: el sueño y la luna; sin embargo, en esta poesía el contexto es diferente. El poeta emprende un sueño que lo lleva lejos por un sendero romántico hecho de flores, de la luna durmiente, de un dulce deseo y de los amores del poeta que despiertan después de una larga inconsciencia. Vuelve el piano que anuncia tristeza y acompaña al poeta que inicia el camino en un largo paisaje lunar, entre avenidas verdes y floreadas. Son versos musicales y elegantes, también ricos de imágenes modernistas que esconden un estado de ánimo triste.

Las flores que el poeta anuncia en sus versos representan uno de los símbolos más característicos de la poesía modernista, el mismo Baudelaire alude a las flores en su más celebre título *Le fleur du mal*, Rubén Darío en muchos de sus poemas, algunos ejemplos son “Autumnal” y “Sonatina”, hace gran uso de la metáfora de la rosa. En España, Antonio Machado en sus versos no deja de emplear rosas, jazmines, adelfas y Juan Ramón Jiménez también usa la rosa de manera simbólica para representar su obra o las lilas para dar una nota nostálgica a sus versos. Arturo Borja utiliza flores como el lirio con función descriptiva y decorativa, como en los poemas “Por el camino de las quimeras” y en “Bajo la tarde”. La rosa representa la pureza del alma cuando la describe rosada y perfumada, como en el poema “Rosa lírica”; pero en el poema “Voy a entrar al olvido” es una rosa con espinas y está acompañada por otras flores marchitas: en este

caso representa la vida del poeta y sus espacio interior. Otras flores que se leen en los versos del poeta son los jazmines que en el poema “Visión lejana” tienen una connotación nostálgica, y los nardos que, como hemos analizado en “Idilio estival”, se relacionan con la pasión y el erotismo.

La métrica de esta composición resulta más común respecto al anterior: comprende tres cuartetos y dos versos finales que dan la impresión que la composición sea incompleta. De hecho, en la antología de Hernán Rodríguez Castelo, este poema se encuentra en la sección titulada “Poemas inéditos. Arturo Borja”, al final de esta poesía aparece una nota escrita que declara que el papel había sido arrancado “brutalmente por una mano estúpida e impiadosa”¹³.

Los versos son todos decasílabos, con la singularidad de que tiene que recurrir, en el verso dos, a la sinéresis con el término “floreada”. En el último verso del primer cuarteto el poeta involucra el sentido sensorial del oído creando el término onomatopéyico “frufre”, que se refiere al sonido que causa la seda al moverse, al cual se unen las notas tristes de un piano. Se repiten dos elementos: las flores y la luna; primero, en forma de sustantivo y después como adjetivos “floreada” y “lunar”. Lo mismo ocurre con el sentimiento de tristeza que describe la avenida que el poeta atraviesa y también aquel triste piano que tiñe el sueño del poeta. Entre los adjetivos empleados en la descripción del paisaje, Borja añade uno especialmente llamativo: “letal”. Se refiere a sus sentimientos de amor que cayeron en una “atonía letal” y que aunque intenten despertarse, están destinados a apagarse otra vez. En los dos versos finales inconclusos, Borja crea una sinestesia describiendo un deseo dulce que despierta una “florida cantata”.

¹³ Rodríguez Castelo, H., 1947, p. 96.

prestar atención a la palabra “Ronda”, que se repite en el mismo verso y anticipa la rima con “fronda” que termina la estrofa. Borja usa la rima interna en este poema como recurso literario más avanzado para remarcar el ritmo del poema.

El estudioso ecuatoriano Mario Campaña, en su obra dedicada a los escritores “decapitados”, escribe en una nota que el título se refiere a Guillaume Chaminade, un religioso francés, fundador de las religiosas Marianitas. Desde mi punto de vista hace referencia a la música y compositora francesa Cécile Chaminade, muy popular en Francia y en los Estados Unidos a principios del siglo. De hecho Arturo Borja fue el más musical de los poetas modernistas ecuatorianos. Logra encontrar formas melódicas brillantes con una sostenida musicalidad combinando versos con medidas y ritmos de efectos insólitos. Entre las piezas de la pianista francesa que el autor debía escuchar y apreciar se reconoce una titulada “Arlequín” que podría remitir a la mención que Borja hace de un Pierrot doloroso y lamentoso, en la segunda estrofa.

Los versos de esta poesía ofrecen distintos tipos de imágenes: sentimentales, a través de la “rosa otoñal” que “deshoja silenciosa” y el lirio; elegantes como “el pálido beso de la luna”; y nostálgicas con “la queja apasionada y dolorosa de Pierrot”. La primera estrofa tiene un tono triste y el poeta intenta colocar un escenario de imágenes interrumpidas. Cita a una “Fortuna” fatal y caprichosa que todo trastoca y que es malvada con el escritor de estos años. En la última estrofa el poeta cita a las protagonistas de la sonata: las mujeres “armoniosas” y “apacibles”.

La composición que abre la sección de “Poemas” en la obra de Borja lleva el título “Por el jardín de primavera” y, por su contenido y lenguaje, puede colocarse entre

los escritos de la primera fase de la vida y del alma del poeta. Está compuesta solamente por dos estrofas, en las cuales Borja canta un mundo de rosales y jardines primaverales.

Por el jardín de primavera
yerra una brisa suave...
(... Era su rubia cabellera
como el ala de un ave
que fuese una quimera...)

Se han deshojado los rosales
mustios y fatigados
(... ¡Oh sus manos liliales
cuyos dedos cansados
deshojan los males...) ¹⁵

El autor de estos versos es aún joven, positivo y nostálgico al mismo tiempo, con una visión llena de esperanza hacia la mujer y el amor. Son dos quintetos en heptasílabos y eneasílabos en rima alterna, excepto el último verso que cierra la composición, que es un hexasílabo. El poeta hace uso de los paréntesis, en los últimos tres versos de cada estrofa, con el intento de insertar un elemento aclaratorio y añadir una figura literaria: la mujer. Los paréntesis, que implican un aislamiento del enunciado mismo que encierran respecto al resto del poema, se caracterizan por su sentido pleno y no tienen vinculación sintáctica con los otros versos. De hecho, los dos versos iniciales de cada quinteto contienen elementos de descripción temporal: “jardín de Primavera”, “rosales mustios y fatigados”, “brisa suave” con una imagen que cambia entre las dos estrofas, casi como cambiaría el estado de ánimo del poeta. Mientras que los versos entre los paréntesis se refieren a la mujer de rubia cabellera que, en el jardín primaveral de rosas mustias, consuela el poeta de su melancolía.

¹⁵ Borja, A., 1920, p. 41.

Otro recurso que usa el poeta son los puntos suspensivos que, a diferencia de otras poesías, están colocadas para abrir y cerrar los versos entre paréntesis y crean un silencio antes de la imagen de la mujer. Borja crea una metáfora en los últimos versos cuando escribe de las “manos liliales” y de los dedos que “deshojan los males”. Además, en la primera estrofa, vive y nos regala una secuencia de sentidos sensoriales: el lector puede ver e imaginar los colores de la primavera a través de la representación del jardín, sentir la brisa y escuchar el crujido de las alas del ave. En la segunda estrofa, en cambio, pasa a un escenario distinto: parece otoño, las rosas pierden sus hojas, hay una atmósfera de melancolía y podemos advertir una sensación de cansancio y de esperanza al mismo tiempo.

La segunda composición que aparece en “Poemas” se compone solamente de una estrofa de cuatro versos con rima alterna pero de fuerte contenido simbolista. En Borja, como en los otros poetas de su época, el color aparece siempre ligado a sentimientos o imágenes visuales. Sus versos adquieren plasticidad a través de las imágenes que crea combinadas a los colores que usa: el dorado, el celeste y el azul. Este último, en particular, representa el color del Modernismo y, en las palabras de Bernal Muñoz: “denota en la mayoría de los casos cualidades de idealización que adornan al ser superior, a aquel que es capaz de alcanzar y descubrir las moradas más elevadas de la espiritualidad, así como también sirve este símbolo cromático para expresar la alegría de vivir o la belleza suprema”¹⁶. Borja parece cantar un mundo fantástico hecho de hadas, de zafiros, de colores brillantes; crea un universo de símbolos en una sola estrofa que permite sumergirse en vagas emociones.

¹⁶ Bernal Muñoz, J. L., 2002, p. 188.

Y dijeron las hadas: "Tus dorados cabellos
serán áureo manojo del celeste trival;
en tus ojos pondremos zafirinos destellos,
en tus ojos azules tendrás todo el Ideal."

En su estructura, el cuarteto se compone de versos alejandrinos (7+7) en rima consonante (ABAB). Se enfatiza el uso del color azul que describe los ojos, elemento poético simbólico de primera magnitud en Darío, en los escritores franceses, de Baudelaire a Mallarmé, y que Borja adopta fácilmente en sus escritos. Azul es la primavera, la naturaleza, el cielo; es el color de la poesía misma en el Modernismo porque, así como afirma Mora Anda, representa el color de la renovación: "Azul purísimo, azul del día alegre que se abre a los campos y a las urbes no contaminadas, azul de la naturaleza renovada, que esta es la característica principal de la naturaleza y, si se quiere, del hombre: la renovación. Renovarse, renovación: hacer una catarsis, y traer novedad a la vida, abrirle a la vida todo aquello que hay de bueno, de humano, de cordial y generoso, de positivo y libre..."¹⁷. Junto al azul, en esta estrofa, acompañan dos trasfondos: el celeste y el zafirino. Son tonalidades más claras del azul que se forman añadiendo el blanco y, en su simbología, a aquella renovación se le añade la pureza de este color, que quiere significar la integridad, la santidad y la inocencia.

Aparece, en fin, el dorado, otro color expresivo entre los modernistas. Dorados son los cabellos pero también, en otros versos modernistas, serán los trigales, los sueños juveniles. De hecho, el amanecer y la juventud implican estos tonos dorados. Los colores, como sucede en Rubén Darío y en la mayor parte de los modernistas, parecen ligados a los sentimientos y a las sensaciones.

¹⁷ Mora-Anda, E., 2012, p. 158.

Después de la experiencia en Francia.

Durante su estancia en París, Arturo Borja aprovechó para seguir ávidamente cursos de literatura francesa y tertulias literarias, que a principios del siglo estaban en pleno apogeo. Tuvo ocasión de aprender y leer en francés y conocer la obra de autores como Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud y, sobre todo, su preferido, Verlaine. Los simbolistas y los parnasianos ayudaron a desarrollar en el joven ecuatoriano, “lo más escogido de su ya natural vocación de poeta”.

Miño Grivalva afirma en su obra que el entonces adolescente Arturo Borja es deslumbrado por el mensaje de locura y de muerte de los poetas “malditos” franceses, debido a su disposición a la melancolía, a su inconformismo y su a inadaptación a la sociedad ecuatoriana, en proceso de cambio por aquellos años. Empieza así una segunda etapa de su juventud. Para el joven poeta, esta visión de “literatura maldita” es un gran descubrimiento porque refleja una manera de ver y percibir el mundo que, de manera imprecisa, ya había encontrado antes, en sí mismo.

En el poema que sigue, Borja nos ofrece un viaje lírico dividido en dos etapas: la de la juventud y la de la ancianidad.

“Dos Viajes”

Mes de alegría. Brisas de aromas
y melodías tuvo al llegar;
galas variadas las mariposas,
pureza el fuego, grandeza el mar;
y esas lágrimas 5
que no son tristes,
¡la mocedad!

Mes de tristeza. La calavera
tuvo el misterio en su mirar;
monotonía los arenales, 10
fin presto el humo, pena el llegar;

y esa sonrisa
que no es alegre,
¡la ancianidad!¹⁸

Esta composición no fue incluida en la obra *La Flauta de Ónix*, sino que se conoció muchos años después de la muerte de su autor cuando fue publicada en la revista “La Calle”¹⁹. Las palabras enunciadas en sus versos parecen pertenecer a un poeta de cierta edad y experiencia, que ha vivido su vida pasando por tiempos alegres, con aquella “aroma” y “melodías” juveniles acompañadas por lágrimas tristes, típicas de la “mocedad”; pero también por tiempos lamentables caracterizados por la angustia y una sonrisa apenada, que lleva la “ancianidad”. Para el poeta la juventud pasa tan rápido que da la impresión de perdurar nada más que un mes; rápidamente se llega a la época de la vejez con un pasar del tiempo fugaz. El “mes”, pues, remite a la brevedad de la vida. En la estrofa que describe, la juventud habla de la grandeza del mar que simboliza la visión de la vida en su plenitud y grandiosidad. De allí a los arenales monótonos de la segunda estrofa, símbolo de la pérdida de la vitalidad y del entusiasmo. Queda la visión de la calavera, que encierra el presentimiento de la muerte. Borja se siente viejo ya en su juventud, no llegó a una edad avanzada pero se halla ya consumido y cansado de la vida; su juventud ha desvanecido tan rápidamente y a una edad tan prematura.

La estructura de esta poesía resulta bastante insólita, prueba de que el poeta sigue experimentando con la métrica y con el lenguaje poético, buscando la armonía de los vocablos, acentos, ritmos y rimas típicos de la poesía modernista. Se compone de dos estrofas de siete versos, cada una de las cuales contiene cuatro decasílabos seguidos de

¹⁸ Rodríguez Castelo, H., 1972, p. 99.

¹⁹ Este poema y los otros cuatro citados anteriormente, que aparecieron en la revista “La Calle”, fueron publicados por mano de Alejandro Carrión Aguirre, que los recibió del sobrino de Borja, Luis Felipe Borja Del Alcazar.

tres pentasílabos. La rima es asonante: en la primera estrofa es alternada con un verso suelto, (ABABc-d), pero, en la segunda, este esquema se rompe porque el autor no ha sido capaz de mantenerlo al introducir una variante, en los versos 8 y 10, donde alterna las vocales de las palabras: calavera/arenales (e-a/a-e). Resultan, por tanto, tres versos sueltos (- B-Bc-d). El último verso de la primera estrofa rima con el que cierra el poema: “la mocedad” y “la ancianidad”. Parece una forma rítmica que usa el poeta para dar más énfasis a estas dos fases de la vida que trascurren tan fugazmente.

El estado de ánimo de Borja de esta fase vital se trasluce también en los versos del poema titulado “Mi juventud se torna grave”, que fue uno de las más reconocida de sus composiciones:

Mi juventud se torna grave y serena como
un vespertino trozo de paisaje en el agua:
a ebullición sonora de aquel primer asomo
primaveral, deshízose lentamente en mi fragua...

Tu risa de oro, de cristal, de plata, 5
rememora un scherzo ya lejano...
en tu risa hay un eco de sonata,
de pizzicato de violín tzigano.

Jugueteando en el nido de tu boca, 10
tu fina carcajada es ritmo ufano
que me recuerda una fontana loca,
y el pizzicato de violín tzigano.

Límpidas, sonoras, cristalinas, 15
son cadencias del trío veneciano;
tienen reminiscencias argentinas
de pizzicato de violín tzigano²⁰.

La estructura de este poema nos sugiere cuatro estrofas en serventesios. El primer cuarteto contiene versos alejandrinos (7+7), las restantes estrofas se componen de versos

²⁰ Borja, A., 2012, p. 16.

endecasílabos. Se notan dos particularidades: en el segundo cuarteto la palabra italiana “scherzo” exige una pronunciación en español (es-quer-zo) para que cuadre la métrica; el segundo caso es una irregularidad en el verso trece que cuenta con diez sílabas²¹.

Borja anuncia el cambio de su estado de ánimo, aquella visión primaveral es vencida. Lo que escuchaba, veía y sentía antes ya son memorias lejanas, las risas y la carcajada se oyen como un eco distante. Aquella felicidad es un recuerdo y una reminiscencia de lo que ya es parte del pasado. Prevalece, en estos versos, la figura del “violín tzigano”, que se repite y cierra las últimas tres estrofas. El término “tzigano” significa “gitano” y, en las artes se usa para referirse sobre todo a los músicos callejeros, principalmente violinistas, que comúnmente tocaban ritmos argentinos melancólicos. En la poesía de Borja, el violín “tzigano” simboliza, en el instrumento, la capacidad de expresar la desesperación y acompañar los sentimientos del poeta. La particularidad de esta composición reside principalmente en la musicalidad y la armonía que su autor transmite al lector: la risa, la carcajada, el eco de la sonata, el “pizzicato”²² del violín. Usa también la figura retórica de la sinestesia en el primer verso cuando describe la risa “de oro, de cristal, de plata”.

Es un período de conflictos, de cambios y pesimismo para Borja, después del viaje europeo cambia su actitud hacia la vida, como se ve en los poemas anteriores, y en su interior estalla la desesperación y el rechazo hacia la vida ecuatoriana. De allí brotan los versos de uno de sus primeros poemas celebres en las filas modernistas ecuatorianas:

²¹ Esta irregularidad podía deberse quizá a un error en la transcripción (si pensamos en una conjunción “y” el verso sería correcto).

²² El “pizzicato” es un término musical de origen italiano con el cual se hace referencia a una técnica que consiste en pellizcar con los dedos las cuerdas de un instrumento como el violín, la viola, la guitarra etc. con el intento de cambiar la armonía. En el caso del violín la técnica del “pizzicato” se aplica picando la cuerda con la mano derecha mientras se sostiene el arco.

“Madre Locura”

¡Madre Locura! Quiero ponerme tus caretas.
Quiero en tus cascabeles beber la incoherencia,
y al son de las sonajas y de las panderetas
frivolizar la vida con divina inconsciencia.

¡Madre Locura! Dame la sardónica gracia 5
de las peroraciones y las palabras rotas.
Tus hijos pertenecen a la alta aristocracia
de la risa que llora, danzando alegres jotas.

Sólo amargura traje del país de Citeres...
Sé que la vida es dura, y sé que los placeres 10

son libélulas vanas, son bostezos, son tedio...

Y por esto, Locura, yo anhele tu remedio,
que disipa tristezas, borra melancolías,
y puebla los espíritus de olvido y alegrías...²³

Es un soneto de versos alejandrinos (7+7) en serventesios con la particularidad que en los seis versos de los tercetos se alternan las rimas gemelas AAB BCC. En el segundo cuarteto se encuentra una paradoja: “la risa que llora”, con la cual Borja se refiere a los ciudadanos de la alta aristocracia, para representar, quizás, las contradicciones de la sociedad ecuatoriana que denuncia el poeta y que parece traerle amargura. Hace uso de varias metáforas para describir negativamente los placeres de la vida diciendo que son “libélulas vanas”, “bostezos” y “tedio” para indicar su fugacidad y brevedad. Las características de estos versos de Borja se expresan en las siguientes palabras de Francisco Guarderas:

[...] eran la inquietud del individuo que siente su aislamiento y su impotencia, y de lo cual se espanta, mientras a la vez se enorgullece; vastas ambiciones y frutos mezquinos; mezcla de una sinceridad casi brutal y de un vano deseo de simular

²³ Salvador, H., 1947, p. 68.

sentimientos ajenos, y una tácita prohibición de expresar ciertos auténticos sentimientos genuinos. Los primeros versos que publicó fueron los reveladores de sus conflictos interiores²⁴.

Dirige sus versos a la “Locura” que se refleja en la sociedad ecuatoriana de aquellos años, afirma el deseo de vestir el antifaz necesario para aguantar los cascabeles, las sonajas y las panderetas que recorren las calles y que anuncian la “inconsciencia” y la “frivolidad” de la vida que imperan en el país. Pide a la “Locura” la capacidad de soportar aquella falsa alegría que caracteriza la aristocracia ecuatoriana y se da cuenta, en la tercera estrofa, de que ha vuelto de Francia con una visión amargada e indignada de su país. Prevalece ya su pesimismo que lo lleva a considerar la felicidad como unas “libélulas vanas”; momentos breves que desvanecen con la rapidez de un bostezo. Arturo Borja ve en la locura el remedio para disipar su melancolía y tristeza que anuncia en la última estrofa, porque sólo con ella se puede olvidar y llegar a sentir alegría.

Sus versos lentamente van inclinándose hacia la tristeza y en esta segunda fase de su estado de ánimo, expresa los conceptos de la melancolía, del sufrimiento, del abandono, del dolor. El amor se convierte en lágrimas y las horas primaverales cambian de color y se vuelven un “eco funeral”. Las estrellas engañan con su luz y el autor se ve pobre y desterrado, como se puede leer en el poema que sigue:

“¡Melancolía, madre mía!”

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

Yo, soy el rey abandonado
 de una Thulé dorada donde nunca viví

5

²⁴ Guarderas, F., 1960, p. 250.

y al verme pobre y desterrado
vuelvo los ojos hacia ti.

Melancolía, tú eres buena,
tú aliviarás este dolor; 10
para esta pena,
serán tus lágrimas de amor.

¿Qué me ha quedado de aquella hora
primaveral?
La melodía pasó. Ahora 15
sólo hay un eco funeral.

¿Y la mujer a quien quisimos?
¡Ay! Se fue ya.
¿Y la mujer que en sueño vimos?
Nunca vendrá. 20

Y así, la vida:
las estrellas mintiendo amores con su luz,
cuando muy bien pudiera que ellas
sean los clavos de una cruz.

Melancolía, madre mía, 25
en tu regazo he de dormir,
y he de cantar, melancolía,
el dulce orgullo de sufrir²⁵.

La estructura métrica de este poema es compleja: la primera estrofa está formada por cuatro eneasílabos, verso que constituye la forma métrica principal del conjunto; en la siguiente, el ritmo se rompe en el segundo verso al introducir un alejandrino (7+7). En la tercera estrofa, el verso tres es un pentasílabo, que se repite en las tres estrofas que siguen. La penúltima estrofa contiene un pentasílabo en apertura seguido por un alejandrino y dos eneasílabos. En fin, la última estrofa se regulariza con cuatro versos eneasílabos. La rima es alterna ABAB en todas las estrofas excepto en la sexta donde se alternan dos versos sueltos. Se pueden notar también las interrogaciones retóricas que el

²⁵ Borja, A., 2012, p. 17-18.

poeta pone acerca de la juventud y del amor tan deseados que ya le abandonaron. Son preguntas sin respuestas que dan más fuerza a la desolación y marcan la crisis existencial del joven. Hay una reiteración en el primer verso y en la estrofa que cierra el poema, al mismo tiempo, el poeta crea una prosopopeya a través del concepto de “Melancolía, madre mía”. La personificación de este sentimiento se repite también cuando escribe “Melancolía, tú eres buena”, y en ambos casos hace referencia a la figura de la madre como símbolo de un sentimiento íntimo y profundo que Borja logra expresar y desahogar.

De regreso a su Quito natal, en 1909, armado por su experiencia francesa, llevará consigo la concepción filosófica de los simbolistas que en las palabras de Miño Grijalva se resume así: “Irreverencia provocadora, rebelde, suicida y trágica, sobrellevada diariamente en la locura de vivir en ‘estado de poesía’, en un camino cuyo fin último es la muerte como forma de sobrellevar el dolor de vivir”²⁶. Esta actitud hacia la vida que adopta el adolescente Borja alimenta un tipo de literatura “malsana” y se vuelve el manifiesto de expresión que difundirá con fuerza entre sus compañeros. Tenía apenas 17 años y había perdido su alegría juvenil, a veces era con sus amigos de buen humor y de agudo ingenio, pero la mayoría de las veces era melancólico, fúnebre, profundamente pesimista.

Tiene una nueva visión de su ciudad nativa: “observa una Quito inmersa en el progreso urbano, simbolizado en el polvo, el humo y el ruido del ferrocarril y de los automóviles franceses Dion Buton. Artefactos que se abrían paso en medio de arrieros indígenas, recuas de acémilas y de ganado”²⁷. La ciudad se ponía al día con la recreación de paseos, de avenidas, plazas, bares de cierto estilo y ambiente parisino. Borja era

²⁶ Miño Grijalva, W., 2007, p. 42.

²⁷ Miño Grijalva, W., 2007, p. 29.

testigo directo de esta nueva época que chocaba aún con aquella generación colonial, religiosa y asfixiante de fe, de valores, de costumbres y de hábitos típicos del siglo anterior que se resistían a morir. Así, pues, Borja, frente a los ecos de renovación y progreso que estaban llegando a Quito, tiene que encarar más de un reto: la personalidad fuerte y tradicional del padre, el desafío de una ciudad conservadora que sufría los efectos de la revolución liberal y los efectos de la “otra revolución”, la del cambio.

En 1909, Arturo Borja expresa su protesta de generación en un panfleto lírico, ya citado en los apartados anteriores, dirigido a su amigo Ernesto Noboa Caamaño, que abre su poemario *La flauta de Ónix*:

“Epístola”

Al señor don Ernesto de Noboa y Caamaño!
 Límpido caballero de la más limpia hazaña
 que en la Época de Oro fuera grande de España
 y que en la inquietud loca de estos tiempos, huracán
 tornóse, y en el campo cultiva su agrio esplín. 5
 Hermano-poeta, esta vida de Quito,
 estúpida y molesta, está hoy insoportable
 con su militarismo idiota e inaguantable.
 Figúrate que apenas da uno un paso, un ¡alto!
 le sorprende y le llena de un torpe sobresalto 10
 que viene a destruir un vuelo de Pegaso
 que, como sabes, anda mal y de mal paso
 cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,
 por influjo de alguna dama de blanca tez,
 abre las alas líricas, le interrumpe el rumor 15
 «municipal y espeso» de tanto guerreador.
 Luego después las fieras de los acreedores
 que andan por esas calles como estranguladores
 envenenando nuestras vidas con malolientes
 intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes 20
 y haciendo el cotidiano horror más horroroso.
 ¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
 y lo bello y lo grande y lo noble? ¡Qué fuera
 si no nos refugiáramos como en una barrera
 inaccesible, en nuestras orgullosas capillas 25
 hostiles a la sorda labor de las cuchillas!

Tu dijiste en momento de genial pesimismo:
«Vivir de lo pasado... oh sublime heroísmo!»²⁸

En la métrica de esta composición vale observar su singularidad en dos elementos. En primer lugar, la rima, que es gemela con dos excepciones, la estrofa que empieza la epístola es un serventesio y los versos 5 y 6 son sueltos. Por lo que se refiere a la versificación, son todos alejandrinos (7+7) menos los versos 6, 12 y 23 que a primera vista pueden sorprender por su aparente irregularidad métrica, en realidad en ellos se pueden reconocer alejandrinos a la francesa con un encabalgamiento léxico (tmesis). El primer hemistiquio del verso 6 se debe leer con una dislocación acentual por la cual la sexta sílaba resulta aguda. La escansión de este verso sería la siguiente: “Her-ma-no-po-e-tá” (6+1-7), “es-ta-vi-da-de-Qui-to” (7). En los versos 12 y 23 la cesura rompe las palabras en la sexta sílaba del primer hemistiquio: “que-co-mo-sa-bes-án” (6+1=7), “da-mal-y-de-mal-pa-so” (7). Lo mismo ocurre en el verso 23: “y-lo-be-lloy-lo-grán” (6+1=7), “de-lo-no-ble-que-fue-ra” (7). El uso del alejandrino francés con tmesis ocurre también en Rubén Darío, un ejemplo claro que nos señala María Victoria Utrera Torremocha²⁹ es el del soneto “Marina” en *Prosas profanas*, y en los poemas “Nocturno” y “Canto de esperanza” de *Cantos de vida y de esperanza*. José Domínguez Caparrós³⁰ también afirma que Miguel de Unamuno hizo uso del alejandrino con encabalgamiento léxico en seis sonetos de su obra *Rosario de sonetos líricos* (1911). De esta forma, Borja expresa en su escrito una directa influencia francesa con el uso de este tipo de verso peculiar.

²⁸ Borja, A., 2012, p. 11.

²⁹ Utrera Torremocha, M. V., 2010, p. 226-227.

³⁰ Domínguez Caparrós, J., 2010, p. 151.

Es un escrito que afina el espíritu sensitivo del joven y que testimonia la cálida indignación de su generación. Raúl Andrade lo define con estas palabras: “Desolada constatación de un mundo que comienza a pudrirse por los cuatros costados y del que intenta cortar todas las ligaduras. Lo ahoga una melancolía finisecular y lacustre”³¹. Sus palabras son una protesta contra los disparos callejeros, contra una sociedad que luce por la corrupción política, los desórdenes y la inestabilidad de las sociedad que caracterizó aquellos años y que atemorizan la emoción y el espíritu fino del poeta. El mundo en que se encontraron era hostil y no podía ser compatible con el “miraje luminoso de su espíritu”, afirma Hugo Alemán³². Se desprende de esta composición, la importancia del carácter programático de los versos de Borja, ligado a cierta construcción verbal y precisión del verso para producir cierta resonancia. Los treinta versos se refieren a tres figuras en particular, contra las cuales el poeta desahoga su rabia y desilusión: la sociedad quiteña de aquellos años, el sistema militar vigente que sofoca la población y los banqueros que, con el sistema económico y el mercado cacaotero, dominaban una sociedad hecha de “intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes”. Se refiere de manera directa a la vida de Quito que le resulta insoportable, al sistema militar cuando escribe “¡Alto!”, más allá lo define “una sucia canalla” y lo acusa de manipular la vida y la paz de los ecuatorianos, de destruir el “vuelo de Pegaso” de los poetas. El escritor logra huir de la realidad abriendo sus “alas líricas” por efecto del amor y sueña con un ideal de mujer de “blanca tez” pero choca contra una realidad ecuatoriana de mujeres de piel morena, indígenas o mestizas³³. El guerrear de la sociedad, en fin, destruye cualquier

³¹ Andrade R., 1943, pp. 77-78.

³² Alemán, H., 1953, p. 28.

³³ Se nota cierta similitud con los ideales de Rubén Darío que soñaba con princesas, tenía visiones de países lejanos y así un ideal de mujer de piel blanca que se contraponía con su propio ser mestizo. Afirma

ilusión y sueño. Lo único que queda es refugiarse en una poesía alejada de la realidad presente que Borja define “nuestras orgullosas capillas”.

La inadaptación del espíritu del joven talento a la sociedad y realidad en las cuales vive se expresan también en el poema titulado “A Misteria” que no se incluyó en la única obra del poeta. Son versos con símbolos diferentes a los otros poemas, figuras nunca usadas antes por Borja pero que reflejan una misma visión de la vida:

¡Oh, cómo te miraban las tinieblas, cuando ciñendo el nudo de tu abrazo a mi garganta, mientras yo espoleaba el formidable ijar de aquel caballo, cruzábamos la selva temblorosa llevando nuestro horror bajo los astros!	5
Era una selva larga, toda negra: la selva dolorosa cuyos gajos echaban sangre al golpe de las hachas, como los miembros de un molusco extraño. Era una selva larga, toda triste, y en sus sombras reinaba nuestro espanto.	10
El espumante potro galopaba mojando de sudores su cansancio, y ya hacía mil años que corría por aquel bosque lúgubre. Mil años! Y aquel bosque era largo, largo y triste, y en sus sombras reinaba nuestro espanto.	15
Y era tu abrazo como un nudo de horca, y eran glaciales témpanos tus labios, y eran agrios alambres mis tendones, y eran zarpas retractiles mis manos, y era el enorme potro un viento negro furioso en su carrera de mil años.	20
Caímos a un abismo tan profundo que allí no había Dios: montes lejanos	25

así en sus “Palabras liminares”: ¿Hay en mi alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. Darío, R., 1973, p. 68.

levantaban sus cúspides, casqueadas
de nieve bajo el brillo de los astros,³⁴

Este poema tiene una estructura muy distinta y única para el poeta. Son todos versos endecasílabos que llevan rima asonante alternada (a-o) con varios versos sueltos. Hay símbolos insólitos en el poeta como la selva, el caballo, el viento negro. Todo es oscuro, es tiniebla, es horror bajo los astros. Los versos se dirigen a una figura femenina que ciñe la garganta del poeta con su abrazo como si fuera una horca y con la cual cruzaba un camino descrito como una selva larga, negra, triste y dolorosa. El caballo que cabalgaba el poeta llevaba mil años corriendo. El caballo y la selva simbolizan el sendero de la vida que el poeta enfrenta en su oscuridad, su tristeza, sus obstáculos. El concepto del tiempo se expresa con las palabras “mil años” y el poeta lo repite tres veces a lo largo de las estrofas centrales. Resalta un verso de particular sentido, que se repite a finales de dos estrofas: “y en sus sombras reinaba nuestro espanto”. En dos ocasiones el autor se expresa en primera persona del plural: “cruzábamos la selva temblorosa” y “caímos a un abismo tan profundo”. Estos versos aluden a un concepto de eternidad en la cual vive la sociedad ecuatoriana sin muchas perspectivas de cambios. El hombre emprende una carrera muy larga y difícil enfrentándose a guerras, conflictos sangrientos por un “bosque” largo y triste, que se refiere a la situación temporal en la que se encuentra el país. La sombra de la cual habla Borja se podría referir a la política, al régimen militar y a la acción que ejercitaban en la vida cotidiana. El hombre y el poeta se sienten como en una eterna carrera por un camino largo y oscuro. En la estrofa final el poeta cae en un abismo sin esperanza en un lugar donde no existe Dios y sólo podían verse montañas altas y nevadas. Esta montañas se refieren a la imposibilidad del poeta de reaccionar, de

³⁴ Rodríguez Castelo, H., 1972, p. 95.

ver más allá y la frialdad y desesperación en las cuales cae su alma desconsolada. Los versos de este poema tienen cierta analogía con la selva oscura de Dante Alighieri en su obra maestra, *La Divina Commedia*, en donde las almas perdidas destinadas al Infierno empiezan un largo y tortuoso camino hacia una selva llena de monstruos, torturas, horrores. Para Borja es la vida misma la que lo abraza y lo condena echándole en el bosque lúgubre donde reinaban sus temores, sus “espantos”.

Desde el “espumante potro” que galopaba hacia un bosque oscuro y triste de los versos de “A Misteria”, el poeta pasa al cisne blanco y misterioso en su poema “Mujer de bruma”:

Fue como un cisne blanco que se aleja
y se aleja, suave, dulcemente,
por el cristal azul de la corriente,
como una vaga y misteriosa queja.

Me queda su visión. Era una vieja
tarde fría de lluvia intermitente;
ella, bajo la máscara indolente
de su enigma, pasó por la calleja. 5

Fue como un cisne blanco. Fue como una
aparición nostálgica y alada,
entrevista ilusión de la fortuna... 10

Fue como un cisne blanco y misterioso
que en la leyenda de un país brumoso
surge como la luna inmaculada³⁵.

Se trata de un soneto en endecasílabos en cuyos cuartetos se establece una rima abrazada mientras que en los tercetos el esquema de la rima es el siguiente: CDC EED. El protagonista absoluto es el cisne, objeto predilecto de la poesía parnasiana y usado después por los simbolistas. El cisne, para Baudelaire, Darío y la mayoría de los

³⁵ Borja, A., 2012, p. 37.

representantes de la poesía modernista, es el símbolo de la belleza. Es usado en muchos casos para representar la génesis de la poesía y la lucha por alcanzar la perfección y la belleza artística. Se puede describir en variadas formas y colores pero en estos versos es blanco y se aleja lentamente entre el reflejo del agua que parece cristal azul. El cisne de Borja se aparta quejándose, no es sereno sino misterioso y casi inquieto. El poeta es un espectador, le queda el recuerdo y la visión. En la segunda estrofa habla de la “mujer”, refiriéndose a la vida, que lleva una máscara enigmática y misteriosa; el poeta coloca al lector en una tarde lluviosa para simbolizar la tristeza del momento. La vida es como el cisne blanco que desaparece y deja la ilusión de la “fortuna”. Cierra el último terceto refiriéndose a un país “brumoso”, el Ecuador, donde la belleza artística de la poesía es simbolizada con una “luna inmaculada”.

Después de casi dos años fuera del país, Borja regresa de Francia, despliega una intensa actividad y se vuelve de pronto líder del mensaje modernista en Ecuador formando un grupo que renovarían el ambiente literario tradicional y académico. Se sabe que el grupo se conocía como “los renovadores”, como hemos mencionado en el capítulo anterior, y reunía a Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño, Francisco Guarderas Pérez. Juntos vivieron años de intensa bohemia. Realmente, ‘los renovadores’ era el segundo grupo que Arturo Borja había formado, antes se había juntado con Aníbal Viteri Lafrontera y Julio Moncayo en un grupo denominado “Ariel”, que tuvo vida efímera y poca relevancia pero, en las palabras de Moncayo, había sentado la base y los lazos de “una fuerte y entusiasta confraternidad literaria, cuyo fruto espontáneo y ardoroso ha sido la

revista “Letras”³⁶. El sueño de Borja de ofrecer un espacio para expresar las últimas orientaciones y modalidades artísticas, empezó justamente con “Ariel”.

Los poetas de “Letras”, expresa Francisco Guarderas en un ensayo dedicado a Borja, “eran hombres sin otra aspiración fácil y modesta que ser hombres de mundo, ya que realizaban sus estudios como autodidactas”³⁷. Entre los escritores de estos años nació el anhelo de estimular la vida intelectual ecuatoriana, provocar intercambios y, según la pluma de Guarderas, “proyectar sobre el ambiente algo que fuera distinto y ajeno a la pasión política, la única pasión que en el Ecuador ha movido a los hombres a que encendieran hogueras”³⁸.

Se formó, así, el primer círculo modernista ecuatoriano caracterizado por lecturas, estudios, discusión literaria y Borja podía compartir, entre otros, con Ernesto Noboa Caamaño y Francisco Guarderas, los conocimientos y las experiencias literarias francesas de las cuales los otros dos autores estaban todavía lejos. Pronto se unieron al grupo también Isaac Barrera y Humberto Fierro. En 1910, Barrera empezó a escribir en el periódico “El Comercio”, acerca de la resistencia de los modernistas de la sociedad ecuatoriana a la nueva corriente literaria. Fue el mismo Borja el que, en 1912, acercó a Barrera a la revista “Letras”, así como hizo con Julio Moncayo y el mismo Humberto Fierro. Con Fierro en principio no había acertado en su juicio, ya que, en primera instancia había expresado comentarios negativos y desdeñosos debido al carácter retraído del joven poeta quiteño. La opinión de Borja cambió cuando Fierro publicó en el diario “El Ecuador” su primer soneto titulado “Fantasía Desobligante”. En aquella ocasión, Borja se acercó a su autor que se hallaba solitario en la plaza de la Independencia,

³⁶ Moncayo J., 1912, p. 118.

³⁷ Guarderas, F., 1984, p. 108.

³⁸ Guarderas, F., 1945, p. 62.

recitando los versos de su poema. Desde aquel entonces Borja se convirtió en su mejor amigo y representó para él “el único que interrumpía los silencios profundos de mi vida” .

Borja era el más joven del grupo pero era el pensador y un gran organizador e intentaba reunir a todos aquellos poetas que se acercaban al deseo de un cambio literario y cultural y miraban con simpatía al movimiento modernista.

A esta formación artística del grupo de amigos se unió también Paul Bar, un joven pintor parisino que llegó a Quito por las promesas de una familia rica de poder tener éxito en su carrera de artista. El país se encontraba, a principio del siglo, en una situación económica y política que no facilitaba las actividades artísticas y resultaba difícil para un pintor sacar provecho económico en una sociedad que daba más importancia y poder al desarrollo banquero, a inversiones financieras, al mercado del cacao. El pintor francés se enfrentó a una cruda realidad y desilusión y se encontró viviendo en la mediocridad económica. Tuvo que aceptar tareas comisionadas pintando puertas, ventanas, paredes, aceptó otros trabajos de distintas naturalezas para sustentarse y lograr comprar el pasaje de vuelta a Francia. Sin embargo, el artista francés ejerció una notable influencia sobre el grupo de escritores modernistas, supo compartir los conocimientos de su amplia cultura europea en arte, ciencia, política, economía, historia. Paul Bar enseñó francés a Ernesto Noboa Caamaño sin el cual quizás no hubiera escrito su obra *Romanza de las Horas*.

El viaje de Borja a París constituía argumento de mayor polémica intelectual, la sociedad quiteña de estos años miraba a la capital francesa como el principal centro cultural y social del mundo. Ir a París, conocer y hablar el francés, era de gran prestigio.

La obra de Miño Grijalva nos informa que el grupo de los tres poetas amigos vivía en una Quito que se quejaba, entre otras cosas, de la falta de diversión y de la

separación a nivel social entre hombres y mujeres; la liberalidad en el pensar y actuar en el proceder doméstico era patrimonio solamente de los hombres. Pero, en 1904, en el “tren de la modernidad”, llegan de Guayaquil dos hermosas muchachas que formaban parte de las familias de dos miembros de la élite guayaquileña y que serán protagonistas de la vida privada y de la producción poética del grupo modernista. Sus destinos se entrelazaron directamente al de Arturo Borja. Eran Carmen Rosa, hija de Modesto Sánchez Carbo, representante de los intereses del poderoso Banco Comercial y Agrícola para la sucursal de Quito, pero también poeta de vocación natural. La vena poética del padre influenció la inclinación literaria de la hija y su obsesión por los poetas. La otra mujer era Rosa Blanca, hija de Guillermo Destruge Illingworth, director general de los servicios telegráficos y telefónicos. Escribe Miño Grijalva: “La presencia de las dos familias guayaquileñas incomodaría la tranquilidad conventual de la sociedad local quiteña. [...] Los dos (Guillermo Destruge Illingworth y Modesto Sánchez) eran representantes natos del nuevo orden político y de los fuertes vientos liberales provenientes de la costa y del mundo exterior: los cambios de actitudes sociales no se harían esperar”³⁹. En Quito que, en los años anteriores, no conocía reuniones y veladas en donde hombres y mujeres podían encontrarse y escuchar ideas, lecturas y poemas, con la llegada de estas dos familias se rompe en parte el muro de división entre los dos sexos. De hecho, Carmen Rosa organizaba en su casa veladas literarias en las cuales tomaban parte y recitaban versos y sonetos poetas como Ernesto Noboa Caamaño, Francisco Guarderas, Arturo Borja y otros intelectuales como Alberto Gortaire, Manuel Fierro, Nicolás Arteta, etc. Estos encuentros constituían un escándalo para la sociedad quiteña

³⁹ Miño Grijalva, W., 2007., p. 64.

dejándome en el misterio
como nadie, solo y triste⁴⁰.

Este poema se compone de siete cuartetas en versos octosílabos con rima alternada. Borja describe a la amada como un ser dulce pero misterioso y delicadamente triste y en el curso de los versos explica los encuentros que se consumían en el cementerio. Es una pasión que lleva a la locura, a las lágrimas; la voz femenina es descrita como una rosa, “fina y temblorosa”, que se deshoja hasta morir. Es imagen de un amor apasionado pero melancólico, que carece de vitalidad y alegría. En este poema vuelve el concepto de la “locura” pero con un significado diferente del anterior, analizado en “Madre Locura”; el poeta está loco de amor y de pasión en un ambiente lúgubre y en la penumbra del cementerio. Los versos de este amor transmiten tristeza y amargura y llevan lentamente a la soledad y a la muerte.

La melancolía parece ser, entre los poetas finiseculares en el Ecuador, como una enfermedad frecuente y los poetas “decapitados”, en particular, presentan todos los efectos de este mal. El pesimismo de estos años se desarrolló, entre las varias razones relacionadas con la situación política, económica y social del Ecuador, también para desafiar al optimismo científico e industrial de este siglo. Al mismo tiempo es menester recordar que la influencia de los franceses sobre los poetas ecuatorianos determina también su melancolía y pesimismo. Sin embargo, fue un fenómeno que involucró la esfera literaria en otros países y en otros tiempos, como en Italia donde el poeta Giacomo Leopardi, ya en el siglo anterior desarrolló un pesimismo individual e histórico que expresó a través de su poesía. O el caso de Arthur Schopenhauer cuyo pensamiento y filosofía pesimista ejerció plenamente en Alemania y tuvo repercusiones en grandes

⁴⁰ Borja, A., 2012, p. 30-32.

autores, como Mallarmé y Baudelaire entre los franceses, Tolstoi, Poe, Conrad o Italo Svevo, para citar sólo algunos de los nombres magistrales de la escena literaria internacional entre los dos siglos. El pesimismo y la melancolía que contornan la poesía de nuestros autores ecuatorianos es resultado de las influencias europeas junto con las repercusiones de la situación política-social del país de estos años, que hemos analizado en el primer capítulo de este estudio. El autor Miño Grijalva refiriéndose al pesimismo que se desarrolla en la literatura ecuatoriana, extiende ese sentimiento común a todas las clases sociales, no sólo a la esfera poética, y escribe: “Toda la tristeza andina del indio, deprimido por la conquista española, trasciende y contagia también a sus conquistadores y a sus hijos mestizos, quienes con el transcurso de los siglos asumirán una actitud proclive a la pasividad y la melancolía”⁴¹. Esta afirmación de Grijalva, en mi opinión, no concierne el caso específico de Borja, pero sí podría referirse a la melancolía poética de Medardo Ángel Silva que, siendo él mismo indígena, refleja la tristeza del indio y el sufrimiento por el color de su piel en muchos de sus versos.

Borja vive, en estos años, una breve fase vital de pasión pero pronto tomarán más espacio en su alma sentimientos de melancolía, de tristeza y de dolor. Sus versos dolientes denuncian cierta nostalgia, heridas del corazón, una tristeza que arranca la vida.

Testigo de estos sentimientos fue el poema titulado “Para mí tu recuerdo”:

Para mí tu recuerdo es hoy como la sombra
del fantasma a quien dimos el nombre de adorada...
Yo fui bueno contigo. Tu desdén no me asombra,
pues no me debes nada, ni te reprocho nada.

Yo fui bueno contigo como una flor. Un día
del jardín en que solo soñaba me arrancaste;
te di todo el perfume de mi melancolía,

5

⁴¹ Miño Grijalva, W., 2007, p. 77.

y como quien no hiciera ningún mal me dejaste...

No te reprocho nada, o a lo más mi tristeza,
 esta tristeza enorme que me quita la vida, 10
 que me asemeja un pobre moribundo que reza
 a la Virgen pidiéndole que le cure la herida⁴².

El poeta entabla un monólogo con la vida sirviéndose de figuras retóricas y de licencias poéticas. El poema se compone de tres serventesios en alejandrinos. También, el autor hace uso de la anáfora en los versos tres y cinco: “Yo fui bueno contigo”; mientras que, con el término de “tristeza” inserta la anadiplosis en la última estrofa. El uso de estos recursos literarios quiere recalcar el sentimiento triste del poeta como factor principal de los versos pero también enfatiza su convicción de haber cumplido en la vida y haber dado todo lo que podía. Según mi interpretación cuando habla de la “adorada” que ya es “sombra del fantasma” porque dejó para siempre el corazón sufriente del poeta, se refiere a la vida. La última estrofa en particular es un grito contra la tristeza que le quita, al poeta, el deseo de continuar viviendo y que lo convierte en un ser “moribundo”. Intenta encontrar una cura y un reparo en su fe religiosa pidiendo a la Virgen que lo ayude a quitarse ese “perfume de melancolía”.

Podemos notar cómo el tipo de esquema métrico de “Para mí tu recuerdo” es usado también en el poema “Voy a entrar al olvido” y en una de las composiciones sin título que empieza por “La tarde está de paz. Ha llovido. Yo siento”, ambos incluidos en *La flauta de Ónix*. En las primeras dos poesías el autor hace uso de las flores y del jardín para expresar su vida y sus sentimientos, mientras que la tristeza y la melancolía acomunan los tres poemas.

⁴² Borja, A., 2012, p. 29.

Otra composición que el joven modernista escribe durante estos años es “Rosa lírica”, dedicada a Lolita Sánchez, la hermana de su novia, Rosa, que expresa un lado más fresco y alegre de su estado de ánimo en el que a menudo se alternaban la tristeza y el pesimismo. En los versos que siguen, Borja expresa conceptos y símbolos más vitales y positivos como “la caricia del sol”, “la virgen flor de tu corazón”, “la armoniosa gracia de tu mirada de luz y de fulgor”. El amor es guiado por ojos divinos, la vida es bella como una rosa y el corazón es una flor virgen y roja.

“Rosa lírica”

Prende sobre tu seno esta rosada rosa,
ebria de brisa y ebria de caricia de sol,
para que su alma entera se deshoje amorosa
sobre la roja y virgen flor de tu corazón.

Tu hermana Primavera cante un aria gloriosa
ensalzando tus quince años en flor;
y las Hadas, en coro, celebren la armoniosa
gracia de tu mirada de luz y de fulgor.

5

Que el Ideal te guíe por todos sus caminos,
él, a su vez, guiado por tus ojos divinos
y que anide por siempre en tu alma el amor,

10

para que sea tu vida bella como la rosa
rosada y perfumada que se muere amorosa
sobre la roja y virgen flor de tu corazón⁴³.

Es un soneto con serventesios y dos tercetos cuyo esquema es AAB. Se pueden notar varias repeticiones a lo largo de los versos, por ejemplo con el término de “rosa rosada” que se encuentra en el verso de apertura y en la estrofa final, pero también hay una repetición con el adjetivo “ebria”, en el segundo verso, refiriéndose a la brisa y a la

⁴³ Borja, A., 2012, p. 15.

caricia del sol y, en fin, otra muy importante en el verso que cierra la primera estrofa y vuelve en el último terceto: “sobre la roja y virgen flor de tu corazón”. El uso del color rosado cuando habla de la rosa, se refiere a un sentimiento puro de amistad y fraternidad, así como puro es el deseo que expresa a la jovencita de apenas quince años de que su vida sea guiada por el amor, los ideales y las primaveras.

A partir de 1910 el grupo modernista se consolida y comparte sus inquietudes literarias intensificando sus encuentros en varios lugares de la ciudad: de la Taberna de Alcocer al club Pichincha y en otros bares como Café Central y el Fígaro. Las publicaciones de Arturo Borja en las hojas de “La Prensa” eran muy leídas por los jóvenes quiteños y en los “lunes literarios” de este vibrante periódico político se publicaban varios poemas modernistas. Sin embargo, los poetas del grupo sentían férvida necesidad de crear y expresarse en una revista literaria propia, “Letras”, para lograr la difusión plena de sus ideas. No tuvo fácil comienzo y realización ya que no tenía quién tendiera la mano en caso de dificultades económicas, pero sucedió gracias a la persistencia y ambición de Borja junto con Gonzalo Zaldumbide e Isaac Barrera, en 1912, en casa de Gonzalo Zaldumbide, recién llegado de París. La fundación de “Letras” en Quito provocó también el nacimiento de otras revistas como “El Telégrafo Literario” y “Renacimiento” en Guayaquil en donde Medardo Ángel Silva, junto con José María Egas y Manuel Eduardo Castillo, seguía férvidamente a sus compañeros quiteños. “Letras” pronto se convirtió en el órgano de expresión más importante del Modernismo ecuatoriano y constituyó el espacio en el cual Arturo Borja, “expresó de forma más rica su voluntad de aportar al proyecto modernista cosmopolita”⁴⁴. El joven poeta se

⁴⁴ Valencia Sala, G., 2004, p. 84

encargaba de la sección bibliográfica, la más difícil, hacía reseñas de libros y revistas, juzgaba con espíritu franco y criterio imparcial. A lo largo de sus publicaciones, pronto se reconocerán en “Letras” los versos de los otros poetas modernistas: de Ernesto Noboa Caamaño, que publica su poema “Brisa de Otoño”; de Humberto Fierro, que envía “La Tarde Muerta”; de Francisco Guarderas y de Isaac Barrera, que publican más bien artículos. “Letras” representa el triunfo del cenáculo modernista, se recoge en ella un conjunto de ideas que, según las palabras de Miño Grijalva, “expresan el sentir del grupo modernista respecto a la necesidad de demoler el viejo edificio académico construido por la tradición literaria”⁴⁵.

El mismo Barrera escribe sobre Borja, en relación con su revista, que es en estas páginas donde más destacó su personalidad. Esta revista levantó, en Quito, el diálogo entre la literatura nacional y las literaturas francesa y española y llenó un angustioso vacío literario vigente en estos años. Pudo poner en contacto a los escritores y poetas de Guayaquil con los de la capital quiteña y los de otras ciudades serranas y podía “aclarar la total desorientación en la que se encontraba la mayoría de los intelectuales ecuatorianos en lo referente a los *nuevos ritos*”⁴⁶. En su revista Borja publica, en este período, su poema “Primavera mística y lunar”:

El viejo campanario
toca para el rosario.

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

5

Es el último día

⁴⁵ Miño Grijalva, W., 2007, p. 91.

⁴⁶ Valencia Sala, G., 2004, p. 89.

del mes de María.

Mayo en el huerto y en el cielo:
 el cielo, rosas como estrellas; 10
 el huerto, estrellas como rosas...
 Hay un perfume de consuelo
 flotando por sobre las cosas.
 Virgen María, ¿son tus huellas?

Hay santa paz y santa calma... 15
 sale a los labios la canción.
 El alma
 dice, sin voz, una oración.

Canción de amor,
 oración mía, 20
 pálida flor
 de poesía.

Hora de luna y de misterio,
 hora de santa bendición,
 hora en que deja el cautiverio, 25
 para cantar, el corazón.
 Hora de luna, hora de unción,
 hora de luna y de canción.

La luna
 es una 30

llaga blanca y divina
 en el corazón hondo de la noche.
 ¡Oh luna diamantina
 cúbreme! ¡Haz un derroche
 de lívida blancura 35
 en mi doliente noche!

¡Llégate hasta mi cruz, pon un poco de albura
 en mi corazón, llaga divina de locura!

El viejo campanario
 que tocaba el rosario 40
 se ha callado. El santuario
 se queda solitario⁴⁷.

⁴⁷ Borja, A., 2012, pp. 21-22..

El poeta describe, en las primeras estrofas, un paisaje primaveral en un pequeño pueblo en las afueras de Quito en donde, aparentemente, se desarrolla una vida tranquila que se deleita al sonido de las campanas, la vista del santuario y de las viejitas que allí se dirigen para rezar. Sale el sentimiento religioso de Borja en estos versos iniciales que se dirigen a la Virgen, y casi se pueden sentir sus huellas en los colores y perfumes del cielo. El alma del poeta, en la calma y en el silencio, reza. En las estrofas centrales de este poema sale una encantadora complicidad amorosa, un sentido romántico que lleva al lector hacia la hora mágica y triste del crepúsculo. Podemos ver la luna, “blanca y divina”, podemos oír su canción de amor como una “pálida flor de poesía”. Pero en este místico y vespertino paisaje quiso visitar al poeta la impalpable y temerosa silueta de la muerte. Y entonces advierte el dolor de la noche y la luna deja en su corazón solamente su blancura, ya no se oyen los campanarios y el santuario se queda desierto y desolado. Borja se deja seducir por la palidez de la luna, el doloroso encanto que de ella se desprende y cincela rasgos de sugestiva belleza.

La estructura métrica de esta poesía resulta particular y distinta de los otros poemas revisados anteriormente. Cuatro pareados, un cuarteto con tres versos eneasílabos y un trisílabo, dos sextetos en eneasílabos con rima ABCACB y ABABBB, una cuarteta en versos pentasílabos, un serventesio, un sexteto con rima ABAB-B en versos heptasílabos con la particularidad del segundo verso de once sílabas. Cierra el poema una cuarteta monorrima en versos heptasílabos. El poeta da testimonio, en esta composición en particular, de su propósito renovador aspirando al enriquecimiento del verso, del lenguaje poético, y experimenta nuevos ritmos y metros. Las figuras retóricas que se evidencian en estos versos son: una comparación en la cuarta estrofa en donde relaciona

entre sí “el cielo” con “el huerto” y “las estrellas” con “las rosas”. El intento es de expresar una analogía entre las dos realidades y regalar una imagen más figurativa del ambiente físico donde el poeta coloca al lector: el mes de mayo y la primavera. Crea también una metáfora cuando habla del “perfume de consuelo” que involucra el ambiente alrededor, refiriéndose a las “huellas” de la Virgen María y cuando, en la sexta estrofa, reza y define su plegaria como “una canción de amor” y “pálida flor de poesía”. En el serventesio y en el pareado que siguen aplica una repetición del término “hora” con el cual quiere enfatizar el concepto del tiempo y del momento que el poeta está viviendo, un momento de recogimiento, misticismo y bendición. Esta “hora” es destinada a cambiar a lo largo de los versos y a acercarse a un sentimiento de “doliente noche”, con un corazón que se devuelve una “llaga de divina locura”. Uno de los símbolos que prevalece en la segunda parte del poema es la luna con su color, con sus efectos influyentes en el corazón del joven poeta, una luna que en las últimas estrofas se vuelve “pálida”, “diamantina”, doliente y misteriosa.

En las publicaciones de Arturo Borja en “Letras” se identifica de pronto su espíritu heroico y revolucionario que mira hacia el cambio y no lo resiste. Logra sentir y expresar el espíritu revolucionario de la independencia política de su país y, a la misma vez, el espíritu literario del periodo modernista. Serán éstas las características principales de la segunda fase de su vida.

Valencia Sala afirma que la revista “Letras” nació con la idea de defender la autonomía del arte como una disciplina y una creación literaria cultivadas por los modernistas, así como lo habían planteado sus fundadores en 1912. Para Borja, en el Modernismo domina el espíritu de innovación, por eso su dedicación es para renovar y no

para defender la tradición. Valencia afirma: “La identificación de Borja es un dato relevante, porque supone una imagen del espíritu de las nuevas patrias del continente visto como heroico, burgués y revolucionario, y no como un espíritu resistente al cambio”⁴⁸. Sin embargo el espíritu literario del periodo modernista coincide con el espíritu revolucionario de Liberalismo y después de reconocer la relevancia de la política, la revista “Letras” admite que había llegado un punto en que la misma se iba desbordando de su campo y no reconocía el heroísmo específico del poeta; la política no permitía a lo poético constituir su campo en las revoluciones burguesas.

En 1912, en la revista aparece la novela de José Rafael Bustamante, *Para matar el gusano*, que verá su completa publicación y difusión pocos años más tarde y, en la cual, en las palabras de Valencia Sala, “se contraponen el espíritu moderno de la clase media urbana, a la costumbre autoritaria feudal”⁴⁹. La novela ha pasado a la historia de la literatura ecuatoriana por haber sabido anticipar, en pleno auge del Modernismo, algunos rasgos principales del realismo social que triunfará a partir de los años 30. A este punto será Arturo Borja quien empieza a perder interés y reconoce que la revista sufría las consecuencias de su manifiesta posición liberal.

A pesar de lo que “Letras” pudiera representar para Borja y Noboa Caamaño, a los pocos meses de su primera salida, surgen algunas discrepancias entre Arturo Borja e Isaac Barrera en relación con la línea editorial que debía seguir la revista. Como consecuencia, el primero deja el escenario, se distancia del grupo mientras que Barrera se confirma cada vez más como crítico literario y conocido escritor en las letras ecuatorianas. El mismo estudioso afirma que Borja era un intelectual que escribía

⁴⁸ Valencia Sala, G., 2004, p. 86.

⁴⁹ Valencia Sala, G., 2004, p. 86.

“poemas inacabados para que se prolongara la sensación de tristeza”. En su obra, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Barrera expresa su opinión sobre lo que era el mal del siglo que dejó envejecer prematuramente a los poetas de estos años, que acabaron por morir en plena juventud, empezando por Arturo Borja:

El medio social no era muy grato para estos jóvenes estremecidos de emoción constante. El paisaje se torna melancólico cuando quien lo contempla tiene el corazón acongojado. No escribió muchos poemas Arturo Borja, pero en los que se lograron reunir, se anota el mismo sonido y el mismo temblor; ansias insuperables, aspiraciones llamadas a no realizarse nunca, queja que fluya misteriosa e inquietante, en frase arquitecturada con elegante sobriedad⁵⁰.

El “niño exquisito” sentía, cada vez más intensamente, su alma desolada que trataba de analizar para llegar al origen de su mal y que declaraba vencida. Así expresa en su poema desesperado “Vas lacrimae” que pertenece a estos momentos de su vida:

La pena. . . La melancolía . . .
 La tarde siniestra y sombría . . .
 La lluvia implacable y sin fin. . .
 La pena . . . la melancolía . . .
 La vida tan gris y tan ruin. 5
 La vida, la vida, la vida!
 La negra miseria escondida
 royéndonos sin compasión
 y la pobre juventud perdida
 que ha perdido hasta su corazón. 10
 ¿Por qué tengo, Señor, esta pena
 siendo tan joven como soy?
 Ya cumplí lo que tu ley ordena;
 hasta lo que no tengo, lo doy . . .⁵¹

Es un pequeño poema que expresa la actitud decidida del poeta ante la vida “gris y ruin”. Dominan en su alma la melancolía, la pena, la “negra miseria” y una juventud

⁵⁰ Barrera, I., 1954, p. 43.

⁵¹ Borja, A., 2012, p. 12.

emergerá su pálida figura?
 ¡Oh!, amor eterno el que un instante dura!⁵³

En este soneto el poeta altera el orden de la rima en los dos cuartetos que tendrán el esquema ABBA-BAAB, mientras que el de los tercetos es CDC DEE. Los versos son todos endecasílabos y están llenos de figuras literarias que Borja usa para enriquecer y manipular el lenguaje poético. Hace uso de una metáfora cuando identifica la “morenita” con el “trigo tostado al sol”, del encabalgamiento en el segundo cuarteto y se sirve de la imagen de las flores para dar más intensidad al concepto del recuerdo. Las estrofas están particularmente llenas de adjetivos, desde “lejana”, en el mismo título, a términos como: “infinita”, “maldita”, “eterna”, “indeciso”, “dulce”, “suavísima”, “pálida”, que, con el intento de reforzarlos, acompañan principalmente dos conceptos fundamentales: el recuerdo y la vida. En el primer terceto describe el recuerdo que asocia a una “ablución de jazmines”; usa una metáfora, “mi maldita cárcel de eterna desventura arcana”, para describir su vida; en fin, en la primera y última estrofa el poeta se vale de la interrogación retórica con preguntas que no esperan respuestas para dar espacio a su desahogo emocional y más fuerza a su pensamiento. Recuerda a una mujer a la que realmente no conocía y a la que imagina muerta. En realidad podría referirse al amor que apenas conoció y cuya memoria abre una herida “dulce y suavísima”. El alma del poeta parece en contraste cuando dice que el recuerdo de “la morenita” tiene una “luz de paz infinita”, como una resignación, pese a lo cual él sigue llamando y buscando con desesperación. Declara, de hecho, que el amor es un reflejo “indeciso en mi vida” y se plantea cómo podrá volver a ver aquel “amor eterno” tan breve y fugaz en su corta vida.

⁵³ Borja, A., 2012, p. 20.

Según Valencia Sala las figuras de la “morenita”, “los ojos de la pasión” con los cuales la observaba desde una ventana y “la hermana”, son “tres imágenes íntimas de la carne a la que se las declara muertas. En orden: lo cotidiano, el deseo y la carne propia”⁵⁴.

Muerte de Arturo Borja.

Borja se acerca rápidamente a la tercera fase de su corta vida, la del declive y suicidio por una sobredosis de morfina. A principios del siglo pasado parecía común, entre los jóvenes escritores y poetas de Quito y Guayaquil, el consumo y adicción a las drogas, especialmente el opio y la morfina. Aunque desde algunos ámbitos, se le echó la culpa a la “literatura malsana” como causante de la adicción de los intelectuales de la época, hay que considerar también que la medicina de aquel tiempo fue la que facilitó y propagó el consumo de morfina en Ecuador. De hecho, se usaba para calmar el dolor físico, como sucedió en el caso de Ernesto Noboa Caamaño, y se usaba también para enfermedades incurables pero muy dolorosas como la sífilis, que tuvo seria incidencia en la población quiteña, sobre todo a lo largo de los primeros años veinte del nuevo siglo. Los enfermos encontraban alivio con su consumo, sentían euforia y placidez, pero al mismo tiempo, en breve tiempo se convertían en adictos. No se sabe con certeza la fecha en la que Arturo Borja empezó a consumir morfina ya que, antes de la muerte de su padre, no poseía los recursos económicos necesarios que financiaran la compra de la droga.

El querido amigo Ernesto Noboa Caamaño afirmó que la vida de Arturo Borja estuvo sometida a la imposición de una triangular predestinación: “sufrir, soñar,

⁵⁴ Valencia Sala, G., 2004, p. 98.

cantar”. El crítico Hugo Alemán explica los tres conceptos:

Para sufrir, no le fue necesario esfuerzo alguno. Le bastó contemplar el espectáculo del mundo, con sus incongruencias y la egoísta condición humana. Para soñar, habría de recorrer una doble etapa de sufrimiento: al comienzo, en la carne viciosa y gemidora. Después, en el alma insatisfecha, desengañada. Encarándose a la realidad, sensiblemente más tediosa...Y para cantar, haría la ofrenda total de sus facultades: en rítmico ofertorio, en generosa dádiva, en plena donación de sentimiento⁵⁵.

Estas palabras explican la adicción a la droga del joven poeta como una deliberada entrega y “fatal seducción de esa tiránica y veleidosa amante que no perdona” y aunque Alemán no pueda explicar las razones por las cuales Borja cedió a estos paraísos artificiales, con certeza afirma que por aquellos años el uso desembozado de estupefacientes había alcanzado proporciones escandalosas. Lo describe con las siguientes afirmaciones:

Abandonado en escenario tan inhóspito, Arturo Borja siente resquebrajada su voluntad. Ya no piensa en hacer nada. Ya no puede situarse frente a la realidad, porque ésta lo envuelve con misterioso dominio. El porvenir no le preocupa. Tiene una obsesión que embarga íntegramente sus sentidos, con fugaces intervalos de plenitud espiritual: el vicio. Y una punzante verdad desgarrar sus horas: el dolor. Y para fielmente interpretarlos está la poesía. Y para lograr una efímera placidez, una ilusoria proscripción de su habitual desasosiego, está el maléfico encanto de la morfina⁵⁶.

Un poema que expresa la fusión entre los efectos que el consumo de la droga causa en el espíritu del poeta y su visión y presentimiento de muerte lleva el título de “Aria Galante”. Es una composición que habla y expresa la pasión pero al mismo tiempo

⁵⁵ Alemán, H., 1953, p. 29.

⁵⁶ Alemán, H., 1953, p. 31.

el tormento y la perdición. El poeta siente ilusión, tiene visiones, habla de corazones sangrientos, de ojos hechizados. Esta “Princesa”, protagonista de los versos que siguen, es la droga: su “flor de pecado” en un “jardín de tentaciones”, a la cual el poeta no renuncia, al revés, le dedica su pensamiento, su corazón atormentado y su pasión.

Para ti mi pensamiento,
para ti mi corazón;
para ti, flor de tormento,
mi pasión.

Y que dos cercos violados 5
que a tus ojos hechizados
aureolan de suplicios,
viertan en mí, alucinados
maleficios.

Porcelana de ilusiones 10
tu palidez...
Me da claustrales visiones
tu languidez...

y tu labio purpurado
que has mojado 15
en sangre de corazones,
es una flor de pecado
de un jardín de tentaciones.

¡Princesa de mis quimeras,
que tus moradas ojeras, 20
que tu inviolada blancura
y la llama de tu boca,
sean blasón de mi loca
desventura!

Y recuérdalo, Princesa, 25
que mi amor te canta y reza:
para ti mi pensamiento,
para ti mi corazón;
para ti, flor de tormento,
mi pasión⁵⁷. 30

⁵⁷ Borja, A., 2012, pp. 34-35.

Es una composición de treinta versos octosílabos que en algunas estrofas se alternan con tetrasílabos y pentasílabos. Abre una cuarteta en rima alterna con tres versos octosílabos y un tetrasílabo que cierra la estrofa. Sigue un quinteto en octosílabos y el último verso en tetrasílabo con rima aabab. La misma estructura se repite después de una cuarteta con octosílabos y pentasílabos en rima alterna. Cierran la poesía dos sextetos con versos octosílabos y tetrasílabos con las siguientes rimas: aabccb y aabcbc. Hay una anáfora en el primer cuarteto, con la repetición de “para ti” y también en el final del poema donde se repiten los cuatro versos que abren y cierran el poema. El intento de estos recursos literarios es de recalcar la idea del escritor: “Para ti mi pensamiento/ para ti mi corazón/ para ti, flor de tormento/ mi pasión”. En fin, se nota también el uso del hipébaton en los versos: “Porcelana de ilusiones/ tu palidez.../Me da claustales visiones/ tu languidez...”. En este poema, Borja se sirve de una estructura insólita, usa la rima para reforzar el ritmo musical a través del cual trasciende una pasión atormentada. Su “Princesa” es descrita con unos “ojos hechizados” que miran al poeta y le causan “alucinados maleficios”. El poeta está anticipando el abismo de tentaciones y pecado que vive y al que no puede renunciar. Su vida, definida una “loca desventura”, espera encontrar refugio en las “moradas ojeras”, en la “inviolada blancura” y en la “llama de tu boca”. En los versos más cortos que se alternan a lo largo del poema Borja expresa los siguientes conceptos: “mi pasión”, “maleficios”, “tu palidez”, “tu languidez”, “me has mojado”, “desventura”; en sí declaran la obsesión del poeta y su tormento por su “Princesa de mis quimeras”.

Otro poema que se puede asociar a estos momentos de la vida del poeta y que toma parte de *La flauta de Ónix* es “Bajo la tarde”. En sus versos se percibe toda la

desesperación del poeta:

¡Oh! tarde dolorosa que con tu cielo de oro
finges las alegrías de un declinar de estío.
¡Tarde! Las hojas secas en su doliente coro
van llenando mi alma de un angustioso frío.

La risa de la fuente me parece ser lloro; 5
el aire perfumado tiene aliento de lirios;
añoranzas me llegan de unos viejos martirios
y a mi mente se asoman unos ojos que adoro...

Negros ojos que surgen como lagos de muerte 10
bajo la sombra trágica de un cabello obsidiano,
¿Por qué esa obstinación en dejar mi alma inerte,

turbando mis deliquios con su mirar lejano?
... Sigue fluyendo pena de la fuente sonora...
Ha llegado la noche... Pobre alma mía, ¡llora!⁵⁸

Es un soneto en versos alejandrinos en los cuales se alternan un cuarteto y un serventesio. En los tercetos hay que notar las rimas: CDC DEE. La colocación temporal es la tarde con sus colores que, al sucederse de los versos, vierte hacia la noche. Es símbolo de declive, de decadencia; el poeta advierte en los colores del crepúsculo una ficción, la mentira que se esconde detrás de la realidad. Las hojas son secas y el sonido que provocan al caer da la sensación de un frío “angustioso” en el alma del poeta. Se escuchan llantos, se percibe el dolor y huele a lirios, la flor que muchos poetas modernistas célebres usan en sus versos, como Lugones, Nervo, el mismo Darío. Junto con la rosa, el lirio es la flor preferida de los poetas modernistas y suele simbolizar la pureza y la virginidad cuando se refiere a la mujer. En estos versos podrían referirse al alma pura del poeta. Aparecen unos ojos negros que Borja afirma adorar, pero son ojos que ven “lagos de muerte”, que ven bajo la sombra “trágica” de una melena oscura. Los

⁵⁸ Borja, A., 2012, p. 26.

versos llevan una interrogación: el poeta pregunta por qué estos ojos insisten en dejar su alma sin vitalidad e inercia. Cuando ya llegue la noche el alma del joven, desesperadamente llora. Todos los símbolos que Borja introduce en sus versos tienen una connotación muy negativa: el declinar del estío, el coro doliente de las hojas, el alma que siente un angustioso frío, el crujido de la fuente que se transforma en llanto, el alma pobre que llora. Es un canto de desesperación que atestigua la visión de la vida del escritor.

Luis Felipe Borja muere en abril del 1912, y esta muerte impacta en la vida del joven poeta. Para Arturo, su padre “había constituido el cable a tierra que lo unía con la realidad”, nos informa Miño Grijalva. De hecho, mientras estuvo vivo, Arturo cumplía con sus deberes y encargos laborales paternos, tomaba cuidado de la tala del bosque de Chaupicruz que el padre había formado, mantenía su cátedra de francés en el Colegio Normal de Varones “Juan Montalvo” en Quito. Después de su muerte es cuando Arturo se aleja de sus amigos, abandona sus actividades cotidianas, empezó a mirar a las cosas cotidianas con indiferencia y menosprecio. Recibe en herencia la suma de ocho mil sucres, que era una cifra bastante significativa para la época, y anuncia a sus amigos que en cuanto termine el dinero se matará. En otoño deja el puesto de profesor de francés, formaliza el noviazgo con Carmen Rosa Sánchez y se casan el 14 de octubre. Durante el banquete que sus amigos organizan como despedida de soltero, Borja contesta a los alegres brindis: “No me felicitéis. Me caso por un mes”. Nadie había tomado en serio sus palabras, pensando que se trataba de una de sus bromas. Los recién casados se marchan para pasar la luna de miel en el pueblo de Guápulo “para el último rito de amor y de

muerte de su existencia”⁵⁹ y con los planes de emprender un viaje preanunciado por el poeta en uno de sus últimos poemas: “Por el camino de las quimeras”.

Fundiendo el oro de tu belleza con el tesoro de mi tristeza, fabricaré yo un cáliz de áurea realeza en donde, juntos, exprimiremos el ustorio racimo de los dolores, en donde, juntos, abrevaremos nuestros amores...	5
Será una copa sacra. Labios humanos no mojarán en ella; decorarán sus bordes lirios gemelos como tus manos, como tus labios habrá pétalos rojos, y en su fondo un zafiro que fue una estrella como tus ojos...	10 15
El sortilegio declinará. La magia de nuestro encanto tendrá un veneno de sacrilegio; la última gota la absorberemos, locos, mezclada en llanto; la copa rota, se perderá, camino de las quimeras... Tú estarás medio muerta. Mi último beso morirá en tus ojeras, mi último beso se alejará, camino de las quimeras... ⁶⁰	20 25

En esta composición, el poeta habla todavía de amor y de pasión pero en clave dolorosa y expresando anticipación a la muerte como alivio al sufrimiento. Al comienzo del poema quiere fundir la belleza de la amada con su propia tristeza para obtener un único cáliz sacro en donde pueden, juntos, hundir sus dolores y encontrar alivio a través del “veneno del sacrilegio”. En la última estrofa habla, de hecho, de “último beso” y de

⁵⁹ Miño Grijalva, W., 2007, p. 119.

⁶⁰ Borja, A., 2012, pp. 13-14.

“última gota”; parece un prelude a lo que en la realidad tenía planeado: el suicidio junto con la amada. Son palabras fuertes que regalan al lector escalofríos y compasión. La muerte es adelantada por la “copa rota”, el “llanto”, el “último beso”, que llevarán a la muerte, pero también al sosiego, por medio de un sendero ilusorio y sin salida: el camino de las quimeras. Tiene una estructura bien distinta de los otros poemas: se divide en tres estrofas de versos heterométricos. La primera se compone de nueve versos en rima alterna con una importante variedad rítmica. Los primeros cuatro versos son pentasílabos pero los siguientes cuatro son de arte mayor de varias medidas seguidos por un verso pentasílabo que cierra la estrofa. La segunda estrofa es una sextilla compuesta que presenta una irregularidad en el tercer verso. Contiene un pentasílabo y un heptasílabo a principio y al final, mientras que los otros versos son dodecasílabos, excepto por el tercer verso que resulta de 17 sílabas. La estrofa entera contiene una secuencia melódica por la rima alternada. La última estrofa es la más larga, once versos pentasílabos y dodecasílabos con una frase repetida en el séptimo y en el último verso y que resalta el título y el mensaje del poema: “camino de la quimera”. El poeta experimenta una estructura que no se repetirá en otros poemas con el fin de crear un ritmo y efecto melódico sin dejar de enfatizar sus sentimientos proclives a la muerte.

La anticipada cita con la muerte se expresa también en otro poema y en las palabras de Miño Grijalva, “el encantamiento de la cita nocturna será acompañado del ‘dorado veneno’, que le abrirá la soñada y mágica puerta del olvido”. Era lo que Borja había expresado en su poesía “Voy a entrar al olvido”, cuyos versos son dedicados a Francisco Guarderas:

Hermano, si me río de la vida y sus cosas
notarás en mi risa cierto rezo de angustias,

sentirás las espinas que hay en todas las rosas,
comprenderás que casi mis flores están mustias.

Yo pongo a los cipreses de mi sendero, ahora, 5
una doliente gracia contradictoria y llena
de la azul ironía que aprendí de la Aurora
que es hija de los rojos Crepúsculos de pena.

Se apagaron aquellos ojos que me sonrieron 10
diabólicos y brujos detrás de una ventana,
y esta tarde yo he visto que en mi jardín murieron
pobres rosadas rosas que enterraré mañana.

Indiferentemente tiene mi herida abierta
el dorado veneno que me dio esa mujer: 15
Voy a entrar al olvido por la mágica puerta
que me abrirá ese loco divino: ¡Baudelaire!⁶¹

Es un poema de cuatro cuartetos en versos alejandrinos con rima alternada. Borja se abandona líricamente y se siente cautivado por los poetas franceses, particularmente por Baudelaire, su “loco divino”, a quien imagina acogiéndole y abriéndole la puerta de la muerte. El poeta siente y ve una espina en todas las cosas de la vida, las flores se ven marchitas, su amanecer es doliente y su crepúsculo es de color rojo por la pena que constantemente vive. Vuelve el concepto de los ojos que miran por una ventana, que se refiere a la visión de la vida del poeta que declara, en la tercera estrofa, el declive de su juventud. La sonrisa apagada, los ojos ya sin vida y todos los placeres se desvanecieron y se marchitaron como un jardín. Estos versos quejumbrosos expresan en pleno todas sus inquietudes interiores, su ansiedad; se entrega al veneno de la muerte y evoca la sombra de su dilecto maestro.

La muerte llega solamente para uno de los novios, Arturo Borja, así como había sentido en su destino a los veinte años de edad y con tres años solamente de vida pública.

⁶¹ Borja, A., 2012, p. 24.

Raúl Andrade escribe que el joven poeta presiente su cercano final y teme que “va a entrar al olvido”; con las siguientes palabras escribe la crónica del último día del poeta:

Marcha, “por el camino de las quimeras”, asido al brazo mórbido de una pasión mortal. Tambaleando, y en medio de la niebla, se siente naufragar en la tristeza sin fondo. [...] Parte para su luna de miel/postuera luna de agonía – a una cercana población sin rumores, verdadera antesala de olvido. Un día vuelve a la ciudad. Llega a la casa familiar. Cruza sus corredores, más silenciosos que nunca desde la muerte del padre. Mira a todas las cosas como por última vez. La alta palmera desmelenada por donde solía trepar cuando era niño. Las claraboyas de los sótanos húmedos a donde iba a jugar a escondite con las primas. Recuerdos. Sitios sin aparente importancia. La madre le reprocha con afecto. Lo halla desmejorado. Debe cuidarse más. El poeta responde: “¡Ay, madre! Es esta vida tirada a cordel la que me mata”. Esta tarde abraza por última vez a los afectos entrañables. En el amanecer su alma se desprende de la materia. Su sombra acaricia a la animadora que reposa en un sueño violeta, a las orillas mismas de la muerte. [...] Luego, emprende la travesía oscura en cuyo último tramo, bajo la puerta dorada, espera Carlos Baudelaire vestido de gran chambelán palatino, para hacer los honores al que llega⁶².

En el número de noviembre de la revista “Letras” se publicaron los mejores poemas de Borja y una serie de homenajes y ofrendas al poeta difunto por parte de sus amigos y colegas, entre ellos Francisco Guarderas, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Isaac Barrera, José Rafael Bustamante, Julio Moncayo, etcétera.

El amigo más afectado y herido es Ernesto Noboa Caamaño, que tenía con Arturo Borja una amistad fraternal desde hacía muchos años. Éste le dedicará, a su amigo en la tumba, el poema “A Arturo Borja” que se comentará en la sección dedicada a su autor. Desde París otros poetas latinoamericanos expresan el dolor por esta muerte tan

⁶² Andrade, R., 1943, pp. 82-83.

inesperada, como es el caso del poeta Alejandro Sux, que le ofrenda los siguientes versos del poema “Feliz tú, hermano mío”:

Poeta, hermano mío,
que como yo sufriste,
el frío del vacío
y la grandeza triste
de saberte una nube en prisión de rocío; 5

tu buen hermano en lira,
en rosa, azul y luna
que inspira la mentira
de la verde laguna,
sabe envidiar tu suerte porque tu suerte admira. 10

Lloro tu vida breve
por lo que dado hubieras,
pero la leve nieve
de tus quimeras
en nube se transforma y desde lo alto llueve. 15

Poeta, hermano mío,
ya no estarás más triste,
ni el frío del vacío
sentirás que sentiste...

Ya no eres una nube encerrada en rocío; 20
después de que partiste
tu lluvia se hizo un río
que da savia a tu rosa y a tu bulbul alpiste...
¡Feliz tú, hermano mío!⁶³

Francisco Guarderas escribe un artículo titulado “Arturo Borja” que fue publicado en un número extra del mes de noviembre del mismo año de la muerte del poeta. El amigo y colega expresa un particular dolor por la pérdida de Borja, rechaza la evidencia de lo sucedido y siente que, con la muerte del poeta, se desprendió también una parte de sí mismo. En su artículo recuerda los años que pasaron juntos como amigos inseparables,

⁶³ Borja, A., 2012, pp. 55-56.

se conocían desde niños y fue él mismo el que le presentó a Noboa Caamaño, con quien llegó a entender y constituir casi como una sola personalidad. Describe la manera de ser de Arturo Borja con las siguientes afirmaciones:

La pasión por el arte, del que hablaba con una unción religiosa, fue la característica de su personalidad. Sus devociones predilectas fueron por los modernos; sus pasiones por los sinceros; pero su fervor idólatra fue para todo lo que en todo tiempo es dulce, espiritual y noble. Recitaba poesías con un sentimiento único. [...] Su hondo pensar sólo se interesaba en aquello que es trascendental e inmutable. Sus ojos vagos, de una negrura medrosa, quizás ya miraban del otro lado de la vida; quizás sus pensamientos ya flotaban en torno del misterio y de la muerte. Porque jamás he conocido hombre alguno que fuese tan alejado de la vida ordinaria como lo fue este amigo⁶⁴.

Casi siente remordimiento por no haber sabido leer sus palabras que se perdían en el vacío sin que hubiera una inteligencia que supiera entenderlas o un corazón que supiera recogerlas. Aturdido por el suceso de la muerte de Borja, sigue pensando en “las señales de su viaje y en el espectáculo de su partida” y termina su dedicatoria con las palabras que siguen:

Fue un pasajero a quien se le concede un hospedaje, que lo paga con la moneda de sus canciones tristes. Poseído de la melodía, creyó que era posible hacer de la vida una frase musical, y así fue como, ajustó su perentoria vida de transeúnte ‘al ritmo de sus versos’⁶⁵.

Isaac Barrera también ofrece su homenaje a Arturo escribiendo, en su artículo, la consideración que el poeta difunto tenía de la muerte, descrita como “una virgen pálida, amada de los divinos lunáticos; una reina excelsa, que preside los fastos humanos, cubierta de todas las galas y llena de todos los encantos, que la hacen hermosa y

⁶⁴ Guarderas, F., 1984, p. 109.

⁶⁵ Guarderas, F., 1960, p. 110.

deseada”⁶⁶. Escribe que su amistad con Borja fue puramente literaria: siempre que se encontraban, hablaban de algún tópico de literatura, de un poeta nuevo, de un libro o de una estrofa. Sobre sus poemas escribe que son “versos de cristal, poemas inacabados para que se prolongue la sensación de tristeza; combinaciones extrañas y suaves, como senderos de un jardín; rimas ricas sin pretensión de serlo”. Barrera informa al lector que “su inquietud juvenil, nerviosa, hizo también un alto para atender al primer número de la “Revista”, de nuestra Revista”. Concluye su artículo escribiendo:

Y para que decir más, el Poeta, huérfano de un pasado que vivió en lo posible, se ha callado... El huracán que vino a turbar una Primavera melancólica, arrugó por un momento la superficie del lago de luz y de armonía...Las aguas recobran su tersura⁶⁷.

Otro autor que denuncia la muerte de Borja, en el mismo número de “Letras”, es Luis Robalino Dávila que se une a los otros poetas que escribirán en la revista sus llantos, denuncias, pensamientos tristes y versos para expresar la gravedad de esa muerte. Habla del poeta difunto como de un hijo de una centuria “inorientada y ávida que ha dado nuevas y extrañas formas a la sensibilidad” y afirma que fue Borja el primero de los poetas que “comenzó a modular entre nosotros, en rimas muy modernas, la inquietud que respira la vida contemporánea⁶⁸”.

Julio Moncayo también envía su homenaje y expresa su dolor por la muerte de Borja con un artículo titulado “Para un alma sentimental, sensible, sensitiva”. Se refiere al poeta como el *vate* de personalidad más sobresaliente y compleja en su generación; de intelecto superior, clarividente, “de una seguridad asombrosa en el raciocinio y,

⁶⁶ Barrera, I., 1984, p. 97.

⁶⁷ Barrera, I., 1954, p. 99.

⁶⁸ Robalino Dávila, L., 1984, p. 120.

principalmente, un sentimiento artístico tan pujante, sincero, y delicado que el culto de la Belleza llegó a constituir casi todo el objetivo de su vida”. Moncayo también se siente aturdido y dolorido, desconsolado por la muerte prematura del joven talento y, al mismo tiempo, afortunado, de haber conocido el alma luminosa de Arturo Borja. Enfatiza la importancia y el peso que esta figura representó para su generación actual y la futura; afirma que el vate vivió y murió con una canción en los labios y que llevaba en todos lados, un “aroma de poesía” que expresaba un arte nuevo y libre que llegó a formar un nuevo ambiente literario. Apreciamos sus afirmaciones a continuación:

Basándose en esta elevada concepción del culto por el Arte, Borja llegó a realizar la obra, de veras rara entre nosotros, de formar un ambiente literario independiente, personal y que ha puesto un especial empeño en sacudirse de los prejuicios y convencionalismos de un medio sumamente rehacio de toda emoción de belleza⁶⁹.

Moncayo recuerda que Borja contribuyó notablemente a la cristalización del pensar y del sentir contemporáneo fundando la revista “Letras” que se volvió de pronto en el instrumento más importante de divulgación literaria y cultural de estos años.

El difunto poeta modernista deja, de manera inesperada, su obra iniciada que no dejó de existir después de su muerte por no dejar estéril aquella “sana y santa simiente arrojada por su fundador” y también por conservar su memoria.

Hugo Alemán escribe que Arturo Borja fue poeta también en su muerte magnífica, devastada en plenitud “como un jardín lunado, delirante de flores”, y así afirma: “ Los griegos decían que era necesario saber morir... que una muerte bella vale

⁶⁹ Moncayo, J., 1984, p. 117.

por toda una vida”⁷⁰; pues Borja nació ya con la sabiduría para vivir, para cantar y también para morir.

El año de la muerte de Arturo Borja, el 1912, fue un año de luto para el Ecuador: la muerte del general Pedro Montero en Guayaquil y el del general Alfaro y su hermano en Quito estremecen el país. En marzo del mismo año, otro asesinato político repercute en la sociedad, el general Julio Andrade, uno de los grandes líderes políticos y militares de la época. El mes de abril ve la muerte del padre de Arturo Borja, Luis Felipe, y en noviembre el joven poeta. En los años que siguen otras muertes se suceden en la sociedad ecuatoriana y el suicidio como muerte violenta de intelectuales y de poetas comenzó a ser casi una costumbre siniestra. En 1914, Gonzalo Borja, hermano menor de Arturo, de vuelta de los Estados Unidos, se suicida mezclando un vaso de cerveza con un tóxico poderoso que lo deja sin vida en pocos momentos. Rosa Blanca Destruge, que contendía con Carmen Rosa por el amor por Arturo, intenta varias veces el suicidio y luego termina por casarse clandestinamente huyendo del hogar paterno; poco después su marido la mata de un disparo en el corazón a causa de los celos. La trágica saga de la época sigue con el suicidio de Carlos de Veintimilla, compañero de bohemia del Café Central y de Blanca Sánchez Destruge, hermana menor de Rosa Blanca.

Por lo que se refiere a Carmen Rosa Sánchez, esposa del poeta, se sabe que, después de la muerte del marido, se casó en 1920 con Oswaldo Zaldumbide y se divorció dos años después. El profundo rechazo hacia los miembros del grupo modernista por parte de la sociedad tradicional y la censura a las mujeres que formaron parte del mismo, hace de Carmen Rosa una mujer “marcada” por la colectividad, por lo cual se ve obligada

⁷⁰ Alemán, H., 1949, p. 40.

a regresar a Guayaquil y a residir algunos años en Lima. Vive el resto de sus años aislada por la sociedad y por su propia familia pero fue considerada, años más tarde, una mujer fuerte y de carácter que anticipó la lucha por la liberación femenina a lo largo de este siglo.

Después de la muerte de Borja, el grupo se dispersa; la conmoción por su muerte y la aparición de la revista “Letras” aclaman el triunfo de la poesía modernista que invade la sociedad ecuatoriana. Arturo Borja parece haber dejado sus huellas e influencia, a partir de su amigo Ernesto Noboa Caamaño que emerge y sus versos representan todo lo que los jóvenes ecuatorianos querían expresar.

Como conclusión de este apartado dedicado al joven y desperdiciado talento, queremos usar los versos de un poema que no fue parte de *La flauta de Ónix* titulado “Soñación” en cuyos versos vuelven los símbolos que Borja ha hecho suyos a lo largo de sus poemas. El ensueño, la penumbra, el dolor y la melancolía dominan el poema y vuelven el lirio y el nardo en un ambiente triste como símbolos del amor puro y desconsolado. El poema es un canto al amor por una “melena bruna”, por unas caricias que son nada más que un sueño y que dejan el poeta melancólico. En la tercera estrofa Borja evoca su vida bohemia, el nepente que consola su dolor. Es un poema que reúne los temas de Arturo Borja que, en este estudio, hemos abarcado y analizado: el amor, el dolor, el ensueño y la obsesión por los narcóticos.

Pálida, en la penumbra de un fugitivo ensueño,
igual que un lirio triste al claror de la luna,
te miré en una noche, desnudando el sedero
ropaje coronado por tu melena bruna.

Me acerqué... Desflorando mi boca tu risueño
pudor (¡oh, primavera!), te quise y fuiste mía.
Tus esquivas caricias son sólo un loco sueño

5

que ahuyenta lo brumoso de mi melancolía.

Y aquel sueño de aquella fugaz noche —la sola—
noche que en mi bohemia tiene aroma de amores
en un sabio nepente que aloja mis dolores
trayéndome entre nardos la mística corona

10

del alma de tu carne, y brillando felina
infinita y enorme: tu mirada divina⁷¹.

⁷¹ Rodríguez, Castelo, H., 1972, pp. 95-96.

Capítulo 4. Ernesto Noboa Caamaño.

*Por segunda vez en la poesía ecuatoriana
aparece el acento sincero. Pupilas empañadas
de ausencia. Evocación de tierra ignoradas
y paisajes en bruma. Inconformidad sin concesiones
ante un medio hipócrita y hostil. Ansia de
evasión cortada por grises muros de piedra.
Sensación de destierro, en fin.
Raúl Andrade, “Gobelinos de niebla”.*

Biografía.

Nació en agosto de 1891¹ en Guayaquil y pertenecía, como Arturo Borja, a la clase alta de la sociedad ecuatoriana. Entre sus familiares hubo dos presidentes de la república: el abuelo, Diego Noboa, y el tío, José María Plácido Caamaño. Este parentesco con personalidades políticas relevantes causó el exilio del padre de Ernesto, que tuvo que mudarse y vivir un tiempo en Lima. Fue en Perú donde Ernesto y sus dos hermanos, Ana Victoria y Pedro, cursaron la escuela primaria y casi toda la secundaria. Como en el caso de Arturo Borja, también él revela una aguda inteligencia y un apacible temperamento desde sus primeros años de vida. Su personalidad y sus características no podían dejar intuir la ruta que la vida le iba a conceder.

Cuando era apenas un adolescente, en 1905, la familia entera vuelve a Guayaquil primero y a Quito después, donde fijaron su residencia. El joven empleaba la mayoría de su tiempo en la lectura y en el cultivo de la literatura, sobre todo de la poesía. El ambiente literario de aquellos años estaba protagonizado por figuras poéticas de gran prestigio; Rubén Darío y, desde España, Juan Ramón Jiménez que, como escribe Hugo Alemán en

¹ Hay discrepancias a la hora de establecer su fecha de nacimiento: Campaña y Rodríguez Castelo afirman que nació en 1898, Valencia Sala y René Pérez sostienen el 1891, Alemán y Salvador el 1889. Nos remitimos a la fecha que confirma Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana*.

el prefacio de la única antología del poeta, “han abierto amplios horizontes a su vuelo imaginativo”². Sucesivamente surge una importante admiración del joven hacia los poetas franceses, Baudelaire en primer lugar, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé.

Alrededor del 1909 Ernesto Noboa Caamaño se enfermó gravemente de espiroqueta pálida, una enfermedad muy dolorosa que atacó su garganta y avanzó por todo el organismo y que oficialmente aún no tenía cura. Francisco Guarderas en su obra, *Mis épocas*, nos cuenta que este achaque que sufría el joven le apartó brutalmente de un amor de adolescente y que “había echado las más hondas raíces en su naturaleza de romántico. De ahí en adelante todo le estaría frustrado”³.

La familia Caamaño estaba vinculada a la poderosa hacienda exportadora de cacao, Tenguel, que era una de las más grandes del mundo. Una de las tías del poeta era accionista del Banco Comercial y Agrícola del Ecuador, por entonces el banco más importante del país. De hecho fue ella misma quien financió el viaje de su sobrino a Europa y las curas contra su dolorosa enfermedad en una clínica especializada de París, ciudad donde ella residía en los primeros años del nuevo siglo. El viaje a Europa proporcionó a un Ernesto Noboa Caamaño débil, triste y amargado, una pequeña dosis de optimismo, pero a su regreso sentiría con mayor intensidad aquella monotonía, el cansancio y, en las palabras de Hugo Alemán, “comenzaría aquella desvalida andanza, acosada sin tregua por visiones fatalistas, precursoras de espectrales desvanecimientos”⁴.

El poeta sufriente fue atendido sucesivamente por el doctor francés Gregorio Guermarquer que, recién llegado a Quito, instaló en la capital la primera casa de salud;

² Hugo Alemán escribe dos secciones tituladas “Perfil” y “Exordio” que abren la única obra del poeta *Romanza de las horas*, en la cuarta edición, del 1969, que incluye varios poemas inéditos.

³ Guarderas, F., 1945, p. 64.

⁴ Alemán, H., 1969, p. 14.

Commedia que, a la entrada de los condenados en el Infierno, dicta el mensaje que los deja sin perspectiva de volver a la vida: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”.

Noboa Caamaño siente su carne consumida por el mal y la enfermedad y en el último terceto afirma que, si creyera en la encarnación, sería en el cuerpo de un perro leproso y abandonado; elemento que confirma su estado de ánimo completamente abatido y sin esperanza.

El tratamiento francés al que se había sometido el poeta alivió la enfermedad pero llevó el joven guayaquileño a otro mal: la adicción a la droga. Su influencia se extendió ampliamente entre los allegados del grupo y a Arturo Borja que se hallaba dispuesto a someter su vida a todas las experiencias imaginables.

Según las palabras de Francisco Guarderas, estos malogrados poetas “han encontrado su verdad en la fuga lenta y sonámbula... De allí saldrá el cartel – que no su manifiesto – de poetas malditos”⁶.

En las palabras de Raúl Andrade, Ernesto Noboa Caamaño recibe el apodo de “zambo” que obedece a sus “ensortijadas crenchas rubias”, y acerca de la figura del joven poeta escribe: “Se ha convertido en estandarte de una derrota literaria, en trofeo de una tristeza pervertida”⁷. Sin duda, el consumo de la morfina influyó la producción poética del poeta guayaquileño, como pasó en las poesías de Borja. Debido al cansancio patológico que sufría, no pudo prestar atención a la publicación de sus obras. Escribió un poemario de veintiséis composiciones que tituló *Romanza de las horas* y, más tarde, empezó un segundo volumen, que titulaba *La sombra de las alas*, compuesta de doce poesías. El joven no tenía ningún afán o interés en publicar su obra. Fue un familiar

⁶ Guarderas, F., 1945, p. 65.

⁷ Andrade, R., 1943, p. 84.

cercano, Cristóbal de Gangotena y Jijón, el que reunió los poemas extraviados que el poeta le dictaba sin seguir un orden o un criterio, y los publicó, en la misma forma en la que los recibió, en 1922 en un texto que reunía ambos poemarios. En el momento de la primera publicación, el autor se encontraba ya agobiado por el mal, agonizante y consumido a nivel emocional. En 1947, el escritor guayaquileño Humberto Salvador publicó una antología que reúne todos los poemas de *Romanza de las horas* y de *La sombra de las alas* por un total de 38 composiciones. En 1973 los dos poemarios aparecen en la obra de Hernán Rodríguez Castelo titulada *Otros Modernistas* y en la última edición de la obra de Noboa Caamaño, la de 1969, editada por Hugo Alemán, se incluyen también cinco poemas que fueron excluidos de la primera edición de la obra, algunos deliberadamente y otros por razones desconocidas: “Ego Sum”, “Mi tristeza”, “Rosa de Francia”, “Más allá del bien y del mal” y “Fatalismo”. Estos poemas, que habían permanecido inéditos por varios años, después de la muerte del poeta guayaquileño, fueron reproducidos y publicados en varias revistas gracias a Cristóbal de Gangotena y Jijón.

El poeta no solía fechar sus composiciones por lo cual resulta difícil establecer la cronología exacta de sus escritos aunque pueda captarse, en muchos casos, la relación de sus versos con las etapas de su vida y de sus sentimientos. En las ediciones de su obra no se reconoce algún criterio de ordenación de los poemas. En este estudio se analizarán aquellos cuyas temáticas coinciden con los sucesos y las fases de su vida y, en otros casos, se intentará crear una conexión entre los poemas, debida al estilo, a las temáticas o a los contenidos de los mismos. La idea es la de llegar a un profundo conocimiento de su

ser y sentir, a lo largo de su breve vida, a través sus versos y conectar sus sentimientos con sus poemas.

Definido como el más genuino y completo de los poetas malditos ecuatorianos, supo siempre mantener una imagen seria, introvertida y de fina tristeza. Sufrió tres males que lo llevaron a seguir el destino de su entrañable amigo Arturo Borja: su incurable enfermedad, la adicción a la morfina y su innata melancolía. Tenía maneras elegantes, reverentes y un aspecto de noble con sus trajes bien cortados, el prestigio de su intelecto, de su palabra y de su mismo nombre hicieron de él un ídolo entre los jóvenes escritores del círculo modernista.

Ernesto Noboa Caamaño era conocido por su temperamento complejo y un espíritu muy sensible y encantador al mismo tiempo, pero algunos autores que le conocieron, tanto personalmente como de forma indirecta, nos ayudan a trazar un perfil completo de este joven talento. Raúl Andrade, para empezar, define el poeta guayaquileño como escritor honesto, “un realizador de obra sincera, pero trunca, frustrada, inconclusa”⁸. José Rafael Bustamante escribe de él que la tragedia interior de su vida puede ver diluirse y transparentarse en sus versos puros y sinceros, en su “arte esmerado y sobrio”. César Andrade y Cordero escribe acerca de él que es el mejor poeta diseñado y dotado para su drama de naufragio social y sentimental, y afirma: “En nuestro Ecuador, Noboa Caamaño es un astro de gran magnitud que empapa de luz el continente”⁹. Lo define como el “arcángel de la melancolía cuya queja enfermiza y punzante insinúa un masoquismo literario de calidades finísimas”. Andrade y Cordero define tanto a él como a los otros exponentes de la “generación decapitada”, incluyendo

⁸ Andrade, R., 1943, p. 85.

⁹ Andrade y Cordero, C. 1951, p. 56.

también a Alfonso Moreno Mora, “los incurables”: “Son los pacientes de un mal infinito. Son aquellos cuyas cabezas, tocadas de hervor y resplendor, rodaron como astros, como planetas cerúleo por el piélago inasible. [...] Su biografía habría que hacerla con polvo estelar, con negra tinta de noche polar donde se levanta, imperturbable, la infinita soledad de Dios”¹⁰.

Noboa Caamaño no deja de expresar su personalidad en sus versos, poseía una inevitable melancolía que golpeaba su alma, su manera de ser delicada y sutil, desprendida de todas las ambiciones mundanas que interesarían a cualquier otro ser humano. Se diferencia de su amigo Borja por la musicalidad de sus poemas: menos armónicos pero más libres. No hace vivo uso de los colores en sus versos, el clima es gris, desolado y desolador. Ama en el sufrimiento, el amor es un motivo que diviniza, sublima, transfigura. Como Borja busca constantemente y desesperadamente la belleza, los valores y sufre de cierta ansia de vivir.

Esa vida de fin de siglo de la cual se queja el poeta se consume en un ambiente de Quito deprimente, “municipal y espeso” y transcurre en las tardes lluviosas, mustias y monótonas que caracterizan sus versos. Entonces siente que su vida es una búsqueda que no lleva a ningún ideal, a ningún sueño, pierde motivación por vivir y gana cansancio, melancolía, fastidio y, principalmente, ansia de evasión.

Noboa Caamaño hace uso de un espacio poético distinto del de Arturo Borja; son imágenes vagas del mundo exterior: la ciudad dormida donde coloca su alma dolorida en el poema “Nostalgia”, el viejo jardín en “Brisa de otoño” y en “Nocturno” que es el lugar donde se consume el amor. En “Versos de melancolía” habla de un jardín “taciturno” y es

¹⁰ Cordero y Andrade, C., 1951, p. 27.

donde las almas intentan encontrar su luz; cambia a un lugar perfumado de magnolia en los versos de “Corazón antiguo” que quiere expresar aquella pureza de la amada que impregnaba la vida del poeta.

Otros de sus espacios poéticos son: el cementerio poblado de cruces que representa su corazón amargado, el parque extenuado en el poema “En la tarde de sol”, que es el lugar donde el amor se aleja de los ojos del joven poeta. El parque es también rumoroso “de nidos y canciones” en el poema “Romanza de verano”, en el cual construye una analogía con la condición del corazón del poeta. La plaza de la aldea, en “Luna de Aldea”, es el lugar donde el hombre y la mujer se encuentran y viven su “primavera”. En el célebre poema “Emoción vespéral”, coloca su espacio poético en un desierto en el cual perderse y también en un misterioso mar por descubrir, refiriéndose a la vida que el poeta quisiera reinventar. El océano se repite también en el poema “La sombra de las alas” que representa el viaje de la vida del poeta, la ruta que aspira a seguir y, en los versos de “El corazón y el mar”, representa un viejo amigo que sugiere “la ignorada canción” al corazón del poeta. Otro elemento importante en el espacio poético de Noboa Caamaño es el cielo, que se puede encontrar en muchos de sus poemas y que es un lugar sagrado al que aspira el joven; es donde se encuentran los ojos azules de la madre difunta, es el lugar que quiere alcanzar.

El cielo no es el único elemento cósmico que utiliza Noboa Caamaño en sus versos, las estrellas lo guían, lo iluminan. En el poema “Gravis Dum Suavis” evoca la estrella de Oriente para que, en su noche oscura, ilumine su camino, pidiéndole que no lo deje “a merced de la Vida”. La luna también es un componente cósmico muchas veces evocado en sus versos, es un elemento que, con su “beso de plata”, crea un paisaje

sugestivo. En otras ocasiones, la luna del poeta se funde con la fuente donde ahoga sus penas. Adquiere un significado místico cuando en “Versos de melancolía” es definida como “Nuestra Señora”, que da la extremaunción al amor moribundo del poeta.

Según Andrade, fue Ernesto Noboa Caamaño quien escribió, en 1910, el verdadero manifiesto de su generación a través de sus versos:

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto [...] ¹¹

Estas palabras representan una invitación a la fuga, a la partida del escritor ecuatoriano, al anhelo de los poetas de esa época que era la evasión de una realidad hostil y mezquina. Son palabras que saben interpretar el pesimismo de toda una generación que no encontraba otra solución que escaparse al extranjero o acercarse a la muerte como una forma de fuga clandestina. Estos mismos versos pertenecen al soneto titulado “Emoción Vespéral”, que fue publicado sin título en 1916 en el primer número de la revista “Renacimiento”, gracias a Falconí Villagómez que conocía el poema de oídas y que había obtenido el permiso del autor para no titular estos versos. Sucesivamente apareció en la primera edición quiteña de *Romanza de las Horas* en 1922.

Varios años después de la muerte de su autor el soneto fue motivo de una polémica sobre su paternidad. Volviendo atrás, hasta 1915, en la obra del poeta dramático argentino Emilio Berisso titulada *La herida que sangra*¹², figura un soneto titulado “Spleen” que no es sino el mismo “Emoción Vespéral” de Noboa Caamaño, salvo por el cambio del título y una ligera alteración de palabras.

¹¹ Noboa Caamaño E., 1922 p. 71.

¹² Según las afirmaciones de Hugo Alemán, la primera edición de esta obra de Emilio Berisso se titulaba *A la vera de mi senda* y fue sustituido en una segunda edición con el actual título de *La herida que sangra*.

En un primer momento, los críticos literarios Francisco Dibella, en 1955, y Rosa Arciniegas, en 1957, afirmaron en el periódico argentino “La Prensa”, que los versos de Noboa Caamaño no eran sino un plagio de los de Berisso. Dicha acusación fue rechazada, entre otros críticos, por los ecuatorianos José Antonio Falconí Villagómez y Abel Romero Castillo en su obra, *Historia de un soneto*, publicada en 1958¹³.

“Spleen”

Ils auraient pu du moins épargner le voyage.
(Théophile Gautier)
...Lejos cruza un barco: se diría que va trazando
un surco de azucenas...

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

Emprender una larga travesía, 5
e internarse después en un desierto
y misterioso mar, no descubierta
por ningún navegante todavía.

Aunque uno sepa que hasta los remotos 10
confines de los piélagos ignotos,
le seguirá el cortejo de sus penas;

y que al desvanecerse el espejismo,
desde el glauco Eldorado del abismo
le tentarán las últimas sirenas¹⁴.

Así escribe Hugo Alemán en la sección titulada “Exordio” que introduce la obra del poeta:

Ese soneto, copiado de oídas, aprendido de memoria o captado quizá, de alguna publicación poco advertida por su mínimo tiraje y escasísima circulación, como

¹³ Se afirma en un estudio de Wladimir Alfredo Chávez Vaca, titulado “A propósito de “Spleen” (1915), de Emilio Berisso y “Emoción Vespéral” (1916), de Ernesto Noboa Caamaño”, 2012, pp. 23-44.

¹⁴ Chávez, W. A., 2012, p. 26.

en aquellos tiempo solía ocurrir, ¿llegó hasta Buenos Aires antes de 1915, o vino a Quito, como habría que suponerlo, después de este año, que es el de la aparición del poemario titulado “A la vera de mi senda?”¹⁵.

Alemán defiende que Noboa Caamaño es el autor del poema afirmando que se trataba de un soneto que traslucía el estado de ánimo nostálgico de su autor y de los escritores del tiempo que llevaban una persistentes insatisfacción, un deseo perenne de evadir y un sentimiento de resignación de quedarse atados al país donde les tocó nacer. Los versos, que podemos admirar a continuación, expresan la fatiga de permanecer dentro de una ciudad, Quito, casi “apretada por un cinturón de colinas y montañas”¹⁶, frente a una Buenos Aires natal de Berisso que tenía el mar a la vista y las embarcaciones al alcance:

“Emoción Vespéral”

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

Emprender una larga travesía
y perderse después en un desierto
y misterioso mar no descubierto
por ningún navegante todavía. 5

Aunque uno sepa que hasta los remotos
confines de los piélagos ignotos
le seguirá el cortejo de sus penas. 10

Y que al desvanecerse el espejismo,
desde las glaucas ondas del abismo,
le tentarán las últimas sirenas¹⁷.

¹⁵ Noboa Caamaño, E., 1969, p. 71.

¹⁶ Noboa Caamaño, E., 1969, p. 169.

¹⁷ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 71-72.

Este soneto nació sin título, se quedó inédito por largo tiempo pero fue recitado por muchos. Varios críticos y escritores, como Aurelio Espinosa Pólit, Isaac Barrera, Abel Romero Castillo y José Antonio Falcón Villagómez concuerdan con que “Emoción Vespéral” es de la misma cuerda lírica de los otros treinta y siete poemas que se conservan en las cuatro ediciones de *Romanza de las Horas*, y que bastaría la comparación del espíritu poético y lírico del escritor argentino con el ecuatoriano para decidirse a favor de Noboa Caamaño. Fue escrito varios años antes, supuestamente en 1910, en un pedazo de papel que se quedó en posesión de uno de los parientes del joven ecuatoriano, Manuel Arteta, a quien fueron dedicados los versos. En una de las cartas de Arteta se explica que el autor escribió de puño y letra los versos mientras que los dos estaban en el café Fígaro, en Quito, y conversaban sobre el medio ambiente nacional y un fuerte deseo de partida y evasión. Noboa Caamaño pidió a un empleado del café un papel y un lápiz y escribió el soneto con una dedicatoria para su interlocutor y, al final, sus propias iniciales. El poeta no publicó su poema hasta seis años después de ese día, pero sus versos se volvieron célebres mucho antes; su poesía era pública, se escuchaba en cafés, se recitaba y cantaba en lugares públicos de Quito y se quedaba grabada en la memoria de los contertulios.

En su métrica, es un soneto de versos endecasílabos con la rima abrazada en los dos primeros cuartetos, en ambos casos ABBA, y en los tercetos se nota la rima CCD EED que es típica de lo que se definía “soneto marótico”¹⁸. En el primer cuarteto se notan un encabalgamiento, en el primer verso, que se repite también en los versos 6 y 9, y un hipérbaton en el verso 3. Los dos recursos le dan más belleza a la expresión. El poeta

¹⁸ En francés *sonnet marotique*, fue creado por el poeta francés Clément Marot (1496-1544).

introduce un paisaje marino misterioso que representa el viaje de la vida pero, esa misma, es manchada de pena y sufrimiento, que se expresan a través de una metáfora a finales del primer terceto: “el cortejo de sus penas”. Concluye con el abismo de los mares, símbolo de una sensación de perdición y vacío, y con la figura mitológica de las sirenas, que quieren significar la esperanza de encontrar la motivación necesaria para seguir viviendo.

Por medio de este poema, el poeta guayaquileño es considerado y juzgado el único, entre muchos, que logró dar la expresión humana y fiel de la inquietud que una generación entera sentía.

Durante su tan anhelado viaje a Europa, en el cual intenta, en alguna manera, curar sus hondas heridas, Ernesto Noboa Caamaño pretende recorrer el tormentoso itinerario de Verlaine y logró cambiar y abrirse a nuevas percepciones y sensibilidad. Supo “captar imágenes extranjeras saturadas de poesía”, como describe Galo René Pérez¹⁹. Parte para la costa de Bretaña e inspirado por uno de estos puertos que visita, escribe un poema titulado “Lobos de mar”:

Crepúsculo del puerto, sobre los malecones
de la dársena, envueltos en un polvo sutil,
entre cuerdas y fardos, mástiles y lanchones,
a la luz indecisa del cielo opaco y gris,

ágiles y robustos los marinos bretones,
alistan a la nave que se apresta a partir,
entre risas jocundas y gritos y canciones
-esas canciones tristes de este dulce país-.

5

Sus mujeres ayudan a ruda faena,
y una de ellas da el pecho, fuente de vida llena,
10
a un bello infante rubio, fresca rosa carnal,

¹⁹René Pérez, G., 2001, p. 153.

que, como en una clara visión de su destino,
torna sus glaucos ojos de futuro marino
y se queda escuchando la promesa del mar²⁰.

Es un soneto en alejandrinos en el que los versos pares introducen una rima imperfecta que rompe con la regularidad del resto de los versos. Esta situación se vuelve a repetir en la rima de los versos 11 y 14 en los cuales las palabras carnal/mar establecen una rima imperfecta. El resultado es ABAB en los dos cuartetos y en los tercetos el esquema es CCD EED, como en el caso del poema anterior. Estos versos son parte de la colección de poemas titulada *La sombras de las alas* y regala imágenes finas y elegantes. Todo el primer cuarteto ofrece un hondo cuadro descriptivo del paisaje portuario antes de insertar la figura humana de los marineros. La descripción del puerto es precisa y detallada y, en el último verso de la primera estrofa, regala al lector una perfecta visión del cielo y sus colores. Describe a los marinos de cuerpo fuerte y ágil, el ambiente del puerto que parece alegre y está lleno de canciones y sonidos. Se aviva la esperanza del poeta de una visión más positiva que expresa con imágenes de luz, de gritos y de mujeres que observa en este puerto francés. El lector puede ver una escena particular: una madre descrita con la elegante imagen de “fuente de vida fresca” y un niño que se nutre de su pecho, descrito como una “fresca rosa carnal”: símbolos de vitalidad y de esperanza para el futuro. Los personajes de sus versos, y el poeta mismo, parecen ver una “clara visión de su destino” y también el sonido del mar parece regalar promesas futuras. Esta precaria alegría se alterna a la nostalgia que se representa con el elemento temporal del crepúsculo que, con su “luz indecisa” y un color opaco y gris, es la representación del estado de ánimo del escritor.

²⁰ Noboa Caamaño E., 1922, pp. 105-106.

Después de Francia, Noboa Caamaño recorrió España y quizás durante estos momentos, inspirado por la obra de Goya, escribió el poema “5 A.M.” que según las palabras de Augusto Arias, en su texto *Panorama de la literatura ecuatoriana*, “es una estampa madrugadora de aquel tiempo de serenata y galantería, y del regreso de alegres juerguistas sorprendidos por el alba mística”²¹:

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, 5
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, 10
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 Goya²².

Es un soneto en versos alejandrinos con los cuartetos en serventesio. Se enriquece de cierta variedad de léxico para describir las calles y los personajes que las pueblan y crea enumeraciones para crear el conjunto del escenario. El poeta hace uso de la metáfora para referirse a las dos facetas de la sociedad: “pañolones polícromos y mantos en desgarre” y también usa lugares para representar al tipo de gente: “manicomio, lupanar y hospicio”. En fin, describe los rostros de estos pobladores en contraste con su escenario como “caturdas de sabbat y aquelarre”.

²¹ Arias, A., 1971, p. 254.

²² Noboa Caamaño, E., 1922, p. 63-64.

Según Galo René Pérez, el poema es una imagen viva y fiel de la gente de Quito que madruga a la misa y se mezcla a la mujercuela y el jaleo de la noche anterior, acompañados por el clamor de las campanas. El poeta interpreta estas imágenes y las respalda a través de los “Caprichos” de Francisco Goya.

Valencia Sala, por otro lado, lee en aquellos versos la dualidad de la vida diurna y la moral que conviven con la vida nocturna, la bohemia y el Mal. Es representación de los contrastes de dos mundos alternos. Así escribe la historiadora quiteña: “El pintor Goya aparece descontextualizado, en un museo, pero entra en comunicación con la búsqueda del Mal por parte del poeta modernista. Goya se exhibe como un signo arbitrario en un escenario arbitrario: Noboa renueva a Goya”²³.

En mi interpretación, quizás mientras el poeta se encontraba de visita al museo del Prado de Madrid, que a partir de 1900 homenajeó a Goya con una importante muestra retrospectiva, recibió cierta influencia al observar sus estampas que, en cada rostro y escena, llevan un significado social, de censura, de sátira de la sociedad española, de su nobleza y del clero a finales del siglo XVIII. Las imágenes que observa trascienden en versos que describen un escenario ciudadano a primeras horas del día donde aparecen y contrastan, de forma pintoresca, diferentes imágenes. Las mujeres, que se apresuran para llegar a la misa, representan la piedad y las caras “trasnochadas” de los nocturnos representan el vicio de la sociedad. Describe rostros distintos, de la vieja delgada y apresurada a la prostituta maquillada y ambos se refieren a las facetas de la colectividad ecuatoriana, tal como Goya quiere representar la española.

²³ Valencia Sala, G., 2007, p. 106.

Noboa Caamaño volvió a Quito después del viaje europeo de la esperanza y, en 1912, junto con Arturo Borja e Isaac Barrera, abrió la importante revista “Letras” y a él le tocó la sección de “Poesía Hispanoamericana”. Se le encargó también la tarea de crítico literario de la revista en la sección de “Libros hispanoamericanos”. A partir de este momento, la labor de Noboa Caamaño, se puede dividir en dos partes distintas: la del poeta desesperado, nostálgico y marcado por el dolor físico y mental que va creciendo; y la del crítico literario severo pero abierto al proyecto modernista de una sensibilidad nueva.

Ernesto Noboa Caamaño, poeta del dolor.

El dolor es protagonista de los versos del joven poeta guayaquileño y a lo largo de sus poemas lo expresa con el recuerdo de la madre difunta o de la amada a la que ya no puede amar, con sentimientos de inadaptación y rechazo de la sociedad y del mundo en que vive y con el sufrimiento físico debido a la enfermedad que padece. La lectura de sus poemas revela su sentir y mientras más analicemos sus versos, más percibimos ese dolor creciente. Entre los poemas melancólicos primerizos de Noboa Caamaño, que marca ya un matiz de calidad en sus atormentadas divagaciones, reconocemos “Nostalgia”:

Ante la ciudad dormida
bajo la luna sedaña,
mi pobre alma dolorida
olvida
y sueña. 5

Un astro me está llamando
con su trémula mirada,
y el alma está contemplando
extasiada
y sollozando 10
su llamada.

Y sueña ante los reflejos
del rubio astro vagabundo:
¡partir al fin!... ¡lejos, lejos
de este mundo! 15

Olvidado de amarguras
y terrenales ternuras,
ya no sentir ni pensar,
¡tener dos alas oscuras...
... y volar! 20

Ante la ciudad dormida
bajo la luna sedeña,
¡oh, pobre alma dolorida,
sueña, sueña,
olvida, olvida...!²⁴ 25

Este poema no expresa aún el dolor más profundo que podremos descubrir en otras composiciones, pero revela el existencialismo de Noboa Caamaño. Sus versos aluden a un viaje misterioso, a un partir nostálgico y sin meta: “lejos”.

Esta ansiedad, escribe el crítico Isaac Barrera, se apoderó de su espíritu y “este sentimiento vertió en aquel soneto que ha sido recogido emocionadamente por los cantores populares, señal inequívoca de la generalización de este anhelo evasivo, de amanecer en puertos nuevos, de perderse en los desiertos, sin lograr por eso que nos abandone el cortejo del dolor”²⁵.

El joven anhela tomar el vuelo, tener alas y volar lejos del mundo en que vive. Inserta elementos cósmicos como la “luna sedeña”, símbolo de nostalgia y melancolía, y el astro definido “rubio” y de “trémula mirada” que podría simbolizar el deseo de evasión que crece en el poeta. Empieza a leerse, entre las líneas, cierta inadaptación a la vida en aquella ciudad a la que define “dormida”, a principios del poema. Su alma quiere olvidar

²⁴ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 9-10.

²⁵ Barrera, I., 1954, p. 50.

y soñar, dos anhelos que se repiten en la primera estrofa y vuelven para cerrar los nostálgicos versos. El poeta se aleja de las sensaciones de la vida terrena y desea seguir un “astro rubio” que le llama para que lo alcance. Es, quizás, una premeditación al deseo de morir.

Desde el punto de vista métrico, este poema se compone de cinco estrofas de estructuras variables: tres quintillas, una sextilla y una cuarteta en el medio de la composición. La mayor parte de los versos son octosílabos pero en cada estrofa se introducen otros versos menores de 3, 4 o 5 sílabas. La rima resulta variable: en la cuarteta, en la sextilla y en la última quintilla se nota una rima alterna, mientras que en la primera quintilla y en la penúltima las rimas son las siguientes: abaab y aabab. En lo que se refiere a las figuras retóricas, se evidencia una anáfora en la primera estrofa y en la última, con una inversión de las acciones: a principio del poema el alma del autor “olvida y sueña”, a finales se repiten e invierten las acciones, “sueña, sueña/ olvida, olvida”. La anáfora en esta ocasión quiere resaltar distintos elementos: el espacio poético de Noboa Caamaño, la ciudad dormida; el elemento cósmico de la luna que aparece “sedeña” y las acciones del poeta que son: soñar y olvidar.

El estado de ánimo del poeta, de vuelta a su hogar después de la experiencia en el viejo continente, se describe con hermosura en las afirmaciones del crítico ecuatoriano Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana*: “Entonces se puso bajo la sombra de las alas, y en vez de tender el vuelo hacia las alturas, cayó, como otro Ícaro, vencido, no por la ambición, sino por el hastío y la desesperanza”²⁶. Estas palabras se

²⁶ Barrera, I., 1955, p. 51.

refieren a un poema que expresa un hilo de esperanza en el alma del poeta, se titula “La sombra de las alas” y lleva una dedicatoria al poeta italiano Gabriele D’Annunzio²⁷:

Yo sueño que mis alas proyectan en sus vuelos
 la débil sombra errante
 hoy bajo claro cielo,
 mañana en un distante
 cielo brumoso y gris; 5
 ¡por mi nostalgia eterna, por mis hondos anhelos
 de los arcanos mares, y los ignotos suelos
 y las lejanas costas el soñado País!

«Navigare est necesse» dice el arcaico lema
 de mi heráldico emblema: 10
 y en un ambiente leve como impalpable tul,
 una galera ingrávida sobre las ondas rema,
 y una nube ligera cruza sobre el azul...

El mar oculta un símbolo que sus voces en coro
 descifran en lenguaje recóndito y sutil: 15
 dar a todos la dádiva del cántico sonoro
 y esconder muy al fondo el preciado tesoro,
 avaros de su eterna riqueza juvenil.

Yo llevo en los caminos azules de mis venas
 la clave del secreto de mi extraño anhelar; 20
 ¡por eso he comprendido la voz de las sirenas
 y la plegaria errante de las olas del mar!

Hubo entre mi ascendencia
 cierto viejo marino
 que me legó estas blancas alas del corazón; 25
 que sufrió mi dolencia
 y hacia estas tierras vino
 tras la joyante estela de Cristóbal Colón,
 ¡quizá buscando en vano la fuente de Juvencia,
 como aquel noble hidalgo Juan Ponce de León! 30

²⁷ La frase dedicada al vate italiano a principio del poema es: “Una amicizia de terra lontana. *D’Annunzio*”. Noboa Caamaño, en la segunda estrofa, repite el antiguo lema latín “*Navigare est necesse*” que tiene su origen en la obra de Plutarco, *Vida de Pompeyo*. El general romano, para intentar convencer a los marineros que se negaban a embargar debido al mal tiempo, enunció la frase que otros autores adoptaron sucesivamente con varios significados: “*Navigare necesse est, vivere non est necesse*”. El poeta italiano adoptó este lema en representación de su vida heroica y lo utilizó en su poema “*Alle pleiadi e ai fati*”, en la estrofa: “Gloria al Latin che disse: «*Navigare/ è necessario; non è necessario/ vivere*». A lui sia gloria in tutto il Mare!...”.

¡Oh la emoción del ave
marina; de la nave
que parte, y quien sabe
si volverá algún día de la esperanza en pos!
¡Oh las claras orillas y los muelles flotantes, 35
donde hay siempre el milagro de unos ojos amantes
y el ala de un pañuelo que tremola su adiós!

Soñar que nos olvidan el Tiempo y el Destino
por gracia de un perpetuo renovarse, y vivir
la inefable leyenda de Simbad el Marino: 40
errar sin guía ni brújula, vagar sin rumbo cierto,
y en el azar del éxodo llegar hacia algún puerto...
¡para partir de nuevo... partir... siempre partir!

En las tranquilas tardes y las noches serenas,
cuando los astros lloran su trémulo fulgor, 45
tendido en el sedante tapiz de las arenas
o apoyado en la borda del barco arrullador,
¡abrir el relicario de las antiguas penas,
y ante las trenzas rubias y las crenchas morenas,
dejar que el viento sople las cenizas de amor! 50

Perderse cual las águilas o como las gaviotas
por el espacio límpido o ante la tempestad,
hacia las altas cumbres y las playas remotas
en un icáreo impulso pleno de majestad,
¡llevando nuevas plumas para las alas rotas, 55
sin que cese un instante la divina ansiedad!

Seguir todas las sendas
y hollar todas las rutas,
que mi coturno sepa de toda latitud:
descansar bajo el palio de las nómadas tiendas, 60
dormir sobre el basalto de las marinas grutas,
¡y que a la brisa norte suceda el viento sud!

Y al fin... ¡tal vez un día de nostalgia y espera,
en alguna ignorada tierra de promisión,
el Amor, en la prora de su barca velera, 65
cantando el ritmo eterno de su eterna canción,
del puerto de mi vida retorne a la ribera
y clave el ancla firme dentro mi corazón²⁸!

²⁸ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 79-83.

Con estos versos, Ernesto Noboa Caamaño logra denunciar anhelos y sentimientos, no sólo de sí mismo sino de su generación de jóvenes poetas. Cuando escribe “errar sin guía ni brújula, vagar sin rumbo cierto/ y en el azar del éxodo llegar hacia algún puerto.../¡para partir de nuevo... partir... siempre partir!”, expresa desencanto y deseo de evasión, muy común a muchos otros poetas del momento.

Es interesante notar que el poeta no está angustiado aún en estas magníficas estrofas, sino que se revela como un visionario, lleno de énfasis, con una imaginación rica y una voz elevada. El mensaje central que el poeta expresa es el anhelo de “navegar” aludiendo al antiguo lema latino *Navigare est necesse* cuyo significado se refiere a la necesidad de embarcarse en el camino de la vida. Habla de atravesar mares, ondas y nubes en su profundo azul, con referencia a las dificultades de la vida, su lado oscuro y su sendero luminoso. Habla del canto de las sirenas y de los tesoros escondidos refiriéndose, quizás, a la presencia de la mujer y de la fortuna en el mismo vivir. Representa este deseo y necesidad de enfrentar la vida y vivirla en su plenitud a través de personajes históricos y mitológicos. Cristóbal Colón y Juan Ponce de León son sus referencias al ansia de navegar hacia lo nuevo y desconocido, pero también hace referencia a los viajes fantásticos que toma el personaje legendario de Simbad, el marinero que se aventura, en el arco de su vida, en siete viajes maravillosos para buscar la Fortuna. El personaje zarpa, cruza cielos, navega mares, encuentra y lucha contra monstruos pero, al terminar cada misión, siempre se queda y se siente solo. Al final elige a su familia, decide vivir serenamente con su esposa y dejar de buscar riqueza. La aventura de Simbad concluye con el amor y este sentimiento inspira en el poeta cierto impulso a “tomar el vuelo”.

Alude, sucesivamente, al vuelo legendario de Ícaro lleno de esperanza y temor al mismo tiempo. Su esperanza estalla junto con su intento de volar y la referencia a este particular episodio mitológico expresa una esperanza destinada a naufragar y un presentimiento del destino que le tocó al joven Noboa Caamaño.

El poeta se siente como una gaviota o un águila, y quisiera volar, buscar hasta encontrar el amor y allí quedarse, como sucede al personaje de Simbad. Se propone “seguir todas las sendas y hollar todas las rutas”, que expresa su actitud proclive a cierta apertura y flexibilidad hacia lo que la vida le ponga en su sendero.

Las últimas estrofas anuncian la esperanza de que un día el amor, como un velero, llegue a tocar el puerto de la vida del poeta, clavando, para siempre, el ancla en su corazón.

La estructura de este poema resulta insólita al autor y muy particular. Se compone de once estrofas, muy distintas entre ellas en versos y rimas, de ocho, siete, seis y cuatro versos. Abre una octava que contiene cuatro versos heptasílabos y dos versos alejandrinos (7+7). La rima de apertura es AbabcAAC, mientras que en la segunda octava los hemistiquios y heptasílabos crean la rima abCabCAC. Las dos estrofas que siguen tienen cinco versos: en la primera, formada por alejandrinos y heptasílabos, la rima es AaBAB; mientras que en la segunda, constituida toda ella por alejandrinos, riman ABAAB. La cuarta estrofa representa el único serventesio alejandrino del poema. Las estrofas 7, 9, 10 y 11 se componen de seis versos cada una pero mantienen entre sí una notable variedad métrica. La estrofa 7 está formada por seis alejandrinos y la rima sigue el esquema ABACCA; la estrofa 9 también consta de seis versos de 14 sílabas con rima

ABABAB; la estrofa décima mezcla versos heptasílabos y alejandrinos con esquema abCABC; la estrofa 11, toda en alejandrinos sigue el esquema ABABAB.

Entre las figuras retóricas, el autor hace uso de puntos suspensivos en tres estrofas del poema con el intento de avivar el interés del lector y crear pausas y reflexión en la lectura. Especialmente significativos son los que acompañan el verso: “¡para partir de nuevo... partir... siempre partir!”, que cierra el significado más profundo de todo el poema. Casi todas las estrofas, excepto la segunda y la tercera, cierran con puntos de exclamación con los cuales el autor quiere dar una entonación particular y expresar su estado de ánimo. El efecto que resulta es una elevación del tono a principio de las estrofas seguida por un descenso de la misma para subir nuevamente en el cierre de la estrofa. Es notable también el uso frecuente de los epítetos, en muchos casos antepuestos al sustantivo que describen, y que son portador de metáforas en los casos de “claro cielo”, “hondos anhelos”, “arcanos mares”, “ignotos suelos” y “lejanas costas”, entre otras. Noboa Caamaño recurre al uso de la metáfora a lo largo de todos sus versos para expresar sus anhelos, sus temores y sus sufrimientos.

Por otra parte, el poema “Hastío” es expresión más extrema de las horas tristes en la joven vida del poeta y la denuncia de su inadaptación a la sociedad en la que vive:

“Hastío”

Vivir de lo pasado por desprecio al presente,
mirar hacia el futuro con un hondo terror,
sentirse envenenado, sentirse indiferente,
ante el mal de la Vida y ante el bien del Amor.

Ir haciendo caminos sobre un yermo de abrojos
mordidos por el áspid de la desilusión,
con la sed en los labios, la fatiga en los ojos
y una espina dorada dentro del corazón.

5

Y por calmar el peso de esta existencia extraña,
 buscar en el olvido consolación final,
 aturdirse, embriagarse con inaudita saña,

10

con ardor invencible, con ceguera fatal,
 bebiendo las piedades del dorado champaña
 y aspirando el veneno de las flores del mal²⁹.

Es un soneto en alejandrinos con los dos tercetos en rima alterna y con una particular musicalidad que se nota en el curso de la lectura del poema. Estos versos están llenos de elementos negativos: el veneno, el desprecio, el terror, el mal, las espinas y las flores del mal. El poeta revierte todo su existencialismo, su visión de la vida y del amor, que escribe con letras mayúsculas. Es una visión cernida de desilusión, de desprecio para el presente y un “hondo terror” para el futuro. Sus ojos están cansados, sus labios sedientos y el corazón lleva una constante espina. Lo único que queda para consolarse es olvidar, y, refiriéndose a sus costumbres bohemias, “aturdirse” y “embriagarse”. Crece en su alma un sentimiento de ira y una “ceguera fatal” que lo conducen a recurrir a los efectos de la droga, a los cuales se entregaba también su maestro francés al cual alude en los últimos dos versos: “bebiendo las piedades del dorado champaña/ y aspirando el veneno de las flores del mal”. En el cierre de su poema hace referencia directa a Baudelaire, el poeta francés que fue de mayor influencia en su vida por la visión del mal que llenaba su lírica y también por su entrega a los “paraísos artificiales”. En la concepción del maestro francés, el poeta moderno es un ser maldito y rechazado por la sociedad y aquellas “flores del mal” de la vida acompañan a Noboa Caamaño hacia la autodestrucción.

²⁹ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 55-56.

Las hermosas palabras de Raúl Andrade sobre el alma de Noboa Caamaño, que se recoge en los versos de esta composición, recitan como sigue: “[...] el cansancio, la astenia, la carencia de fe, han corroído su alma para siempre. Navega a la deriva por un helado mar de hastío. Desolado y abúlico, ha estrangulado la esperanza para todas las horas”³⁰.

El poeta vive con una insatisfacción permanente, “padece una distorsión visual que lo lleva al tedio y al hastío - afirma Fernando Balseca- pero el origen de ello no es fisiológico sino de perspectiva, de visión”³¹.

Es sabido que el poeta amaba considerablemente a su madre, que murió cuando era aún joven. A ella le dedica el poema titulado “Para las angustias de las horas” que abre *Romanza de las horas*, y que nos deja observar el inconfundible tema del dolor:

Para calmar las horas graves
del calvario del corazón,
tengo tus tristes manos suaves
que se posan como dos aves
sobre la cruz de mi aflicción. 5

Para aliviar las horas tristes
de mi callada soledad
me basta... saber que tú existes,
y me acompañas y me asistes
y me infundes serenidad. 10

Cuando el áspid del hastío me roe,
tengo unos libros que son en
las horas cruentas mirra, aloe,
del alma débil el sostén:
Heine, Samain, Laforgue, Poe, 15
y sobre todo, mi Verlaine.

Y así mi vida se desliza
—sin objeto ni orientación—

³⁰ Andrade, R., 1943, p. 85.

³¹ Balseca, F., 2009, p. 100.

doliente, callada, sumisa,
 con una triste resignación,
 entre un suspiro, una sonrisa,
 alguna ternura imprecisa
 y algún verdadero dolor...³²

20

Protagonistas de estos versos son la madre y el dolor que invade al poeta. La figura femenina representa la única fuente de serenidad que acompaña el joven y cuando ésta falta, lo consuelan los libros de sus poetas franceses más admirados, algunos de los cuales enumera en el sexteto. Las manos maternas que, en la primera estrofa, se apoyan sobre “la cruz de mi aflicción” crean una desesperada imagen metafórica. Las horas de angustias del poeta cincelan una vida definida como “doliente, callada, sumisa”.

El escritor ecuatoriano Fernando Balseca observa los conceptos enunciados por el poeta y precisa que estas expresiones invitan al lector a la compasión: el calvario del corazón, las horas graves, una triste resignación, el suspiro, una callada soledad, la “cruz de mi aflicción”. Estos versos parecen portador de dolor real, pero, anota Balseca, en el último verso se expresa el “verdadero dolor”:

Sin embargo, la última estrofa ilumina – sin querer descartar una posible condición depresiva en el poeta – otra faceta del acontecer lírico y, sobre todo, de lo que supone para los modernistas el acto de escribir, en el sentido de la pose: esa vida, que no tiene propósito ni norte, que se halla despedazada, pues es doliente, callada, sumisa, resignada, tiene que seguir su marcha en medio de todo esto “y algún verdadero dolor”³³.

Según el crítico ecuatoriano, el “verdadero dolor” que cierra el poema deja pensar que el sufrimiento expresado anteriormente sea un artificio retórico. Y así añade:

El dolor real está fuera, no aparece, no pasa a la poesía más que como anuncio; el dolor presente del que se queja el poeta es un dolor literario, un espacio

³² Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 3-4.

³³ Balseca, F., 2009, p. 97.

imaginario en el cual el poeta se representa con esas características dolientes. No estoy sosteniendo que Noboa no tuviera en su vida real motivos de depresión; eso ya no lo podemos saber con absoluta exactitud; sin embargo, el texto nos descubre un artificio de sentido que habla de una estrategia de autorización de la escritura³⁴.

En mi opinión, Noboa Caamaño impregna sus versos de dolor, es un sentimiento interior, innato y no se puede negar que hace de su sufrimiento el tema y el corazón de su poesía. Después de la lectura, interpretación e introspección de sus versos no podría conformarme con la afirmación de que el “verdadero dolor” del joven no aparezca, que sea un “anuncio” o un “dolor literario”; existe y se expresa por medio de muchos elementos, bajo varios títulos y a través de distintos protagonistas, elementos de la naturaleza, lugares y objetos. Todos son intérpretes de un dolor verdadero y profundo que termina sólo cuando consume su existencia. La poesía es su única fuente vital pero es en ella donde el joven posa sus lágrimas, su melancolía.

En su estructura el poema se compone de cuatro estrofas: dos quintetos, un sexteto y una estrofa final de siete versos. Son todos eneasílabos excepto por dos versos que presentan una irregularidad: el verso 11, que contiene once sílabas métrica y el 20 que resulta de diez sílabas. En las dos estrofas donde se reconoce la versificación insólita e irregular, el poeta también aplica algunas figuras retóricas: un encabalgamiento en el verso 12, que regala cierta variedad rítmica y en el último fragmento de la composición se observan dos enumeraciones: los adjetivos que califican la vida del poeta, “doliente, callada, sumisa” y los elementos que caracterizan su sufrimiento: “un suspiro, una sonrisa, alguna ternura imprecisa y algún verdadero dolor”. La rima resulta distinta de

³⁴ Balseca, F., 2009, p. 97.

las otras formas usadas por el poeta, ABAAB en los dos quintetos, rima alternada en el sexteto que sigue, mientras que en la última estrofa es ABABAA. Otro recurso usado por Noboa Caamaño son los puntos suspensivos en la mitad del poema y para cerrar el último verso. Tienen un papel importante a lo largo de las estrofas porque dan espacio al silencio, especialmente en el verso final. De hecho, el poeta crea un espacio abierto que continúa después de los puntos suspensivos, de tal manera que, la función comunicativa de la palabra acaba antes de los puntos suspensivos y crea un silencio al terminar las palabras “me basta” y “dolor”.

En el poema que sigue Noboa Caamaño expresa sentimientos dolorosos distintos: la nostalgia y el dolor por la muerte de su madre. Se titula “El dolor de la ausencia” y es parte de la colección de poemas titulada *Las sombras de las alas*.

Cuando llega la tarde y el cielo azul fulgura
como una pupila que humedece el amor,
y donde, como lágrima de inefable ternura,
brilla una estrella clara con secreto temblor;

Una nostalgia inmensa me invade de amargura
y un recuerdo querido me embriaga de dolor:
¡los ojos maternos, todos pena y dulzura,
los labios de la Amada, todos miel y calor!

5

Y dejo a la nostalgia me envuelva con sus tules
y que el hierro punzante de las penas taladre
el pesado madero de mi cruz; y ante el mar

10

Y los cielos profundos divinamente azules,
como en sueños murmuro: ¡Los ojos de mi madre
también eran azules ... y me pongo a llorar³⁵!

Es un soneto en alejandrinos con dos serventesios y dos tercetos en rima encadenada. El poeta hace uso magistral de las figuras retóricas para describir sus

³⁵ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 103-104.

sentimientos: abre con una invocación a una estrella fulgurante, que representa a la madre muerta que está en un cielo azul y en las horas crepusculares del día, que reflejan la tristeza y la decadencia del estado de ánimo de Noboa Caamaño. Usa unas elegantes metáforas: “una pupila que humedece el amor”, para describir su llanto; y “el pesado madero de mi cruz”, para referirse al dolor. En los cuartetos se evidencian epítetos en diferentes ocasiones: “inefable ternura”, en “estrella clara” y en “nostalgia inmensa”. Otra figura retórica se encuentra a final del segundo cuarteto cuando inserta una epífora: “todos pena y dulzura/ todos miel y calor”. Los versos se tiñen de sentimientos profundamente tristes: amargura, dolor, nostalgia y pena repetidos a lo largo de las estrofas. También se advierte la repetición del color “azul” tres veces durante los versos; hacen referencia al color del cielo, en la primera estrofa y en la última, y a los ojos de la madre del poeta. Vale recordar que el uso de este color era representativo de la poesía modernista, es el color que usaba Rubén Darío para simbolizar el ensueño, el arte y también para describir el firmamento y el mar, asociados a la vida en toda su plenitud y profundidad. En los versos de este poema triste, el color azul simboliza el recuerdo de los ojos de la madre del poeta y el anhelo inaccesible de la profundidad del cielo. El poeta termina sus versos, una vez más, con unos puntos suspensivos que dejan espacio a un silencioso llanto.

En “El dolor de la ausencia” Noboa Caamaño resalta el uso del color azul, pero también hace uso, a lo largo de otras pocas composiciones, aunque no en la misma medida de Borja o de Silva, de los varios colores típicos de la lírica modernista: el dorado, el gris, el rojo y el blanco. Hace recurso a la sinestesia respetando lo que José Martí ya había anticipado acerca de la peculiaridad del poeta modernista: “En todo gran

escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico”. El gran sueño modernista, de hecho, era el de lograr pintar con palabras lo que no es posible describir; expresar los suspiros, la emoción, el miedo, los olores, las sensaciones con palabras.

Ernesto Noboa Caamaño, como sus compañeros modernistas, logra encerrar en versos la musicalidad, la plasticidad y las capacidades olfativas de las cosas. Rosario Peñaranda Medina en su estudio habla de “verbalizar lo inexpresable” y hablando de lo que lograron los modernistas, añade: “Querían sugerir, no decir, querían aprisionar en palabras el alma de las cosas, cincelar párrafos, matizar tonalidades, explorar sonoridades, apresar impresiones y plasmar en su escritura las sensaciones más íntimas”³⁶.

Noboa Caamaño, como Borja, inventa un nuevo lenguaje donde la escritura se funde con la música y la pintura y lo hace atribuyendo sonidos a los objetos o a los lugares de sus versos, o dándoles colores a las sensaciones y a los olores. El color dorado de la “esquina” que atormenta el corazón del poeta en los versos de “Hastío”, se alterna con aquel cielo que se tiñe de oro y de azul que expresa sus sensaciones, en la poesía “Romanza de verano”. Uno de los casos en los cuales el poeta funde las artes y crea sinestesia, se puede observar en este último poema, dedicado al querido amigo y cuñado Cristóbal de Gangotena y Jijón del cual dice en la dedicatoria que «vive de amor de América y de pasión de España»:

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

5

³⁶ Peñaranda Medina, R. 1993, p. 643.

Sed de amor en las almas, que humedece los ojos, la divina locura de divinos excesos, en los cálices rojos de los labios traviosos, como tábanos de oro, ¡revolotean los besos!	10
Por las sendas brillantes, de mullidas arenas, las parejas amantes entretejen con hilos de los dulces instantes el manto de las horas propicias y serenas... Y pasan rondas frágiles, ramilletes fragantes de románticas rubias y ardorosas morenas.	15
Sobre el escudo heráldico del azul se diseña como prócer cimera la arrogante palmera que enamorada sueña	20
con el pino del Norte, como cantaba el verso melodioso de Heine; y el lago terso como un espejo ustorio, se estremece con las alas de seda de un cisne majestuoso que padece su galante nostalgia de los muslos de Leda...	25
Cielo azul, lago y cisne, ágil frondaje, decoración de noble señorío que sugiere la magia de un paisaje del alma inmensa de Rubén Darío.	30
En la vecina plaza, que sombrean los ramajes de las finas acacias y los mirtos paganos, -harapos de color y ojos salvajes cruza la caravana de gitanos.	35
Y rompe el aire leve y ardoroso el monótono ritmo con que apremia el rudo y agrio tamboril al oso que hace danzar la zíngara bohemia.	40
¡Mujer errante de alma de leyenda, labios huraños y ojos estelares, que me supo cantar bajo su tienda el divino Cantar de los Cantares...!	

¡Mujer errante de fatal destino, nómada ambigua que a beber me diste, mezclada con la sangre de tu vino, tu pena vieja y tu lujuria triste!	45
¡Carne morena que me dio su agreste sabor de dátil y su olor de fiera, y el opio de un sutil sueño celeste en su boca de roja adormidera!	50
¡Hora de germinal, sangre encendida, surco fecundo, palpitante entraña, polen sagrado, savia de la vida, siempre perdida bajo el sol de España!	55
¡Medio día de verano -oro y azul- que escancia tanta nueva alegría, tanta inquietud secreta, como sutil fragancia sobre los corazones! El parque rumoroso de nidos y canciones tiembla bajo el halago de la brisa discreta como un profundo y claro corazón de poeta.	60
Y vibra el día vernáculo; y la lluvia aurífera del sol todo lo alegra: brilla el metal de la guedeja rubia junto al acero de la crencha negra.	65
¡Sed urgente de amor que nada calma y hace que brote de los labios rojos la inefable canción que sangra el alma y humedece los ojos...!	70
Música de oro que en el aire flota, sinfonía estival que dice: ¡ama! en la que cada beso es una nota y el corazón es todo el pentagrama ³⁷ .	75

A través de estos versos el escritor crea el cuento de los tiempos que vive con descripciones ricas de colores: el oro y el azul, con sus connotaciones positivas, de un paisaje estivo y alegre en donde florecen los amores; azul es también el color del lago

³⁷ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 41-45.

donde ágilmente nada el cisne, con referencia clara a Rubén Darío. El rojo es el otro color presente que expresa la pasión y el ardor de los amantes en los años juveniles del poeta: “en los cálices rojos/ de los labios traviosos” y, más adelante, “hace que brote de los labios rojos/ la inefable canción que sangra el alma”. En la última estrofa introduce una sinestesia cuando describe el ambiente con “música de oro que en el aire flota”. Además de los colores, el poeta recrea el espacio poético e introduce una comparación entre el corazón del poeta con el parque rumoroso “de nidos y canciones”. Otro lugar querido al joven es la plaza que en este poema representa el espacio donde desfilan los poetas, definidos como “la caravana de gitanos”, bajo la sombra de plantas y árboles mientras viven sus momentos de bohemia. Hace directa referencia al opio que regala un “sutil sueño celeste”, aquella droga que rompe el “aire leve y ardoroso” y el “monótono ritmo” de la vida de los años que los escritores ecuatorianos viven a principio del siglo.

En esta misma estrofa, Noboa Caamaño crea algunas metáforas muy significativas para explicar el ensueño en el cual vive. Habla de una “mujer errante” que asocia a “el divino Cantar de los Cantares”, uno de los libros de la Biblia más bonitos bajo distintos puntos de vista: humano, espiritual y sobrenatural. El *Cantar de los Cantares* parece aludir al verdadero amor que se revela con el protagonista del libro, un pastor enamorado de una campesina que había sido escogida contra su voluntad para el harén del rey y se mantiene fiel a su amado hasta que logren reunirse.

Por otro lado la obra, atribuida al rey Salomón, puede tener significado místico pero también apariencia profana, ya que habla de las muchas esposas del rey, entre reinas, concubinas y doncellas que pervirtieron su corazón.

En mi interpretación, Noboa Caamaño crea esta metáfora para crear la analogía entre la droga que invade su vida y la pasión y el amor que acompañan sus años juveniles. Sin embargo, el uso de la morfina se apodera de sus anhelos y sentimientos, invirtiéndose en el único “amor” del poeta. Con sus “labios huraños y ojos estelares”, no logra ver ni amar otra cosa y compara la droga a la mujer, porque como por ella, el poeta se cae en la tentación, la ama, la desea, se deja transportar y no le puede resistir. El consumo del opio se funde con la pasión; la droga es aquella “mujer errante de fatal destino” que lleva al poeta a beber la que define “sangre de tu vino” y que explica las sensaciones que le regala descritas con “pena vieja” y “lujuria triste”. Toda esta experiencia justifica la alternancia de percepciones sensoriales: sabor y olor, juntos con un “sutil sueño celeste”.

Después de una larga referencia al uso de las drogas que, evidentemente, era parte de la vida diaria de muchos poetas de estos años, Noboa Caamaño reencuentra alegría en la estrofa sucesiva donde vuelve el parque rumoroso. Hay en el aire una “sutil fragancia”, el corazón del poeta es definido “profundo y claro” y el cielo es otra vez “oro y azul” durante un “medio día de verano”. Hasta la lluvia, en la aurora, regala una atmósfera alegre. Sin embargo, es un paisaje que engaña y que cambia repentinamente; el poeta es sediento de amor y de pasión pero parece imposible cumplir su deseo y se queda en sus lágrimas de dolor.

La composición termina con una nota positiva y de esperanza, con un cuarteto de fina y elegante musicalidad, cuando reitera el concepto del aire estival rico de una sinfonía que empuja e incita al poeta a amar al son de notas musicales y al entero pentagrama que representan sus besos y su corazón.

En su estructura, este poema se presenta complejo y variado. Abre una estrofa de seis versos con rima alternada, formada por versos alejandrinos y un heptasílabo en el cuarto verso. En las estrofas que siguen aparecen: un quinteto en alejandrinos y heptasílabos, el verso 11 consta de quince sílabas, con una posible sinéresis en la palabra “revolotean” que cambiaría el verso a un alejandrino. El esquema de la rima es ABabB. Sigue una estrofa de siete versos de heptasílabos y alejandrinos cuya rima sigue el esquema abaABAB; una estrofa de cuatro versos que lleva un verso alejandrino y tres heptasílabos con rima Abba; en fin, otra de seis versos, alejandrinos y heptasílabos una vez más, pero también endecasílabos. La rima es AABcBC. Sucesivamente se colocan dos cuartetos: uno en serventesios y otro con dos endecasílabos y dos alejandrinos, uno de ellos presenta la misma irregularidad del verso 11. La estrofa sucesiva es un serventesio al cual sigue una estrofa de siete versos heptasílabos y alejandrinos con rima insólita: ABacCBB. Cierran el poema tres estrofas de cuatro versos: la primera consta de versos endecasílabos; la sucesiva cierra con un heptasílabo y, termina la composición, un serventesio. El poeta se deja la libertad de diseñar una métrica variada y compleja en su interpretación, tanto en los versos cuanto en la rima.

En 1912, dos años después de la composición de “Emoción Vespéral”, Noboa Caamaño publica el poema “Brisa de otoño”³⁸ que abre la sección dedicada a la poesía de la revista “Letras”, que el poeta acababa de inaugurar juntos con sus amigos Arturo Borja e Isaac Barrera. El dolor sigue dominando el pensamiento y el alma del poeta:

I

En silencio... la luna en el agua
de la fuente... tu voz... y la queja

³⁸ Publicado en el primer número de “Letras” en 1912, en Quito. En el mismo número se había publicado también el poema de Arturo Borja, “Primavera mística y lunar”.

que mi vida romántica fragua
contemplando el amor que se aleja...

Tu pupila nostálgica y vaga 5
se ha perdido en la azul lontananza
donde, pálida y triste, se apaga
una estrella... como una esperanza...

¡Recordemos el tiempo lejano!
-nuestra breve y azul primavera- 10
el antiguo calor de tu mano
y el lugar de la cita primera!

Fue en el viejo jardín; todo olores,
una tarde callada y sombría;
tú cortabas piadosa unas flores 15
para el ara lustral de María...

¿Por qué se arma de espinas la rosa?
... En tu brazo brotaron claveles,
y mi boca probó temblorosa
de esa sangre preciada las mieles. 20

... Fue un amor de divinos excesos,
ese amor que los males ensalma
con el suave calor de los besos
que florecen de estrellas el alma.

Contemplaron las frondas mis ansias 25
y la sombra veló tus pudores,
y el azahar te cubrió de fragancias
con el manto nupcial de sus flores.

Y era todo calor y ruido,
y era todo perfume y canción, 30
¡era todo sendero florido
en el campo de mi corazón!

II

¿Por qué tienen los besos espinas?
¿Por qué ocultan ponzoña las flores,
y el veneno las bocas divinas 35
y la hiel los más dulces amores?

¡Ya tu pecho mi ardor no provoca,
ni me incita tu labio sedeño,

ya no aroma el clavel de tu boca,
ni tus cantos arrullan mi ensueño! 40

Nuestros labios se juntan con frío,
nuestros ojos se miran con pena;
se ha tornado tu acento sombrío
y mi voz con tristeza resuena.

Nuestro beso es un beso de olvido... 45
y este amor con la muerte se aúna
como un rayo de sol diluido
en un triste reflejo de luna...

.....
.....

Ya en el cielo se borran matices,
ya la luna se va marchitando, 50
y me miras... y nada me dices...
y te miro... y me alejo llorando...³⁹

Es un poema doloroso en donde se predica una ansiedad mental y emocional. Un tono melancólico caracteriza las formas expresivas de estos versos que denuncian desencanto e inconformidad. Las palabras del poeta se dirigen a una mujer junto a la cual el joven recuerda con nostalgia momentos de felicidad.

Se divide en dos partes: en la primera, el poeta expresa la nostalgia y el recuerdo de tiempos lejanos cuando había vivido un alegre amor, simbolizado a través de una “azul primavera”; en un jardín de flores y de olores, que representan la vida del poeta. Los ojos nostálgicos de la amada son estrellas que pierden su luz alejándose en el cielo azul. Vuelve y se repite el color azul para simbolizar el recuerdo del amor que al mismo tiempo se aleja y se apaga.

³⁹ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 11-14.

En el poema “El dolor de la ausencia”, analizado anteriormente, la estrella representaba a la madre difunta; en estos versos, los mismos astros son los ojos de la amada, son la representación del amor. Son luminosas y bellas pero lejanas e inalcanzables, desaparecen con la luz del día, vuelven en la oscuridad de la noche y están destinadas a apagarse para siempre.

El poeta evoca aquellos momentos fugitivos vividos con su amada y el lugar de su primera cita: un viejo jardín colmado de olores en una tarde silenciosa mientras la mujer cortaba flores destinadas a la Virgen María. En toda esta estrofa abundan las figuras retóricas y el simbolismo. El jardín es emblema modernista de la vida, pero está proyectado en las horas del atardecer, que alude a la decadencia y a la nostalgia del alma del poeta. Se inserta, en fin, la figura religiosa de la Virgen que expresa el misticismo e la fe de Noboa Caamaño.

Es curioso notar que el poeta expresa su fe religiosa reflejada en la figura de la amada y no en sí mismo; quizás porque asocia el sentimiento del amor con su misticismo; cuando llega a perder el amor, se aleja también de su credo y de allí quizás se pueda justificar su perdición, su carencia de vitalidad y su sentirse envenenado e indiferente, como anuncia en los versos del poema “Hastío”.

En contraste con el tema religioso el poeta expresa su erotismo y sensualidad cuando habla de “un amor de divinos excesos” y del “calor de los besos”; alude al acto del amor que roba la inocencia de la amada, cuando escribe “y la sombra veló tus pudores”. Después de insertar la figura de la mujer, el poeta introduce una pregunta retórica sin respuesta: interroga al lector sobre los motivos por los cuales la vida se acompaña de dolor: “¿Por qué se arma de espinas la rosa?”.

Aquel sentimiento teñido de “azul” tiene breve duración, el poeta siente que aquellas rosas ya tienen espinas, o sea, que el amor esconde los males. El dolor y la ansiedad en el alma del poeta empiezan a crecer. El calor, el perfume y la canción, aquel sendero florido de su corazón que abandona en la primera parte del poema, ya se transforman en besos con espinas y veneno en las bocas, en la segunda parte.

El poeta ahora no siente ardor en su pecho, ni el aroma de la boca de su amada y tampoco aquel canto que acompañaba su ensueño. Hay una mirada llena de pena y tristeza, besos fríos y, en consecuencia, el olvido, el dolor y la muerte culminan el estado de ánimo del poeta. Su mirada se vuelve hacia la luna que “se va marchitando”, porque ya ha perdido su encanto y su imagen romántica; después de una larga pausa de reflexión, suscitada por unos largos puntos suspensivos, el poeta ve en la contemplación de la luna un reflejo triste y su voz resuena con melancolía. El poema termina con el silencio y el llanto del poeta mientras se aleja.

La organización métrica de esta poesía consta de trece cuartetos en versos decasílabos con rima alternada. Contiene diferentes recursos retóricos: de la interrogación a la exclamación, los puntos suspensivos en varias estrofas para dar más efecto contemplativo a la lectura y, particularmente, en la última estrofa crea suspenso y dramatismo. Cabe notar también cómo el autor logra evocar, en el curso de los versos, los sentidos sensoriales: en todo el primer cuarteto resaltan las referencias a la vista y al oído entre el reflejo de la luna en la fuente, el silencio acompañado por la voz de la amada y la queja del poeta. El tacto se evoca más adelante con el verso “El antiguo calor de tu mano” y también con “el suave calor de los besos”, mientras que casi podemos sentir los olores del jardín y de las flores en el lugar de encuentro de los amantes, juntos con la

fragancia del manto nupcial de flores que cubre la mujer. En la última estrofa de esta primera parte, los versos evocan de forma directa los sentidos sensoriales: “Y era todo calor y ruido/ y era todo perfume y canción/ era todo sendero florido/ en el campo de mi corazón”.

En el medio de la poesía el poeta repite un concepto que ya hemos analizado en “Romanza de verano”, el de los “divinos excesos”, que en ambos casos se puede referir a la ambivalencia de dos elementos relevantes en la vida del poeta: amor y erotismo con los excesos en el uso de drogas, que lo llevan a la perdición.

Hemos observado, hasta ahora, el uso de distintas figuras retóricas y de los símbolos modernistas más comunes que Noboa Caamaño inserta en sus composiciones. Se sirve a menudo del soneto pero también de la variedad de instrumentos métricos por la cual se caracteriza la poesía finisecular.

Una estructura métrica insólita entre los poemas dolorosos de Noboa Caamaño se presenta en la siguiente composición:

“Emoción de una flauta en la noche”

Una flauta solloza en la dormida
soledad de la noche silenciosa,
una flauta perdida,
misteriosa
y doliente, 5
cuya voz aterida
viene como una blanca mariposa,
y se posa
en mi herida
dulcemente... 10

¡Vaga y desgarradora
melodía,
la que la flauta llora
en la noche sombría!

Ave ciega y oscura del Sentimiento que inspiraste el grito de ternura que hasta mi corazón llega en el viento, murmura	15
tus trémulas escalas de secreta amargura y pliega la fatiga de tus alas sobre mi desventura.	20
Suene tu ritmo cadencioso y flébil en la noche serena; mi alma es también como una flauta débil que gusta del amparo de la noche para hacer el derroche de su pena...	25
La flauta melodiosa sigue tañendo lánguida su queja, y se aleja... se aleja... en la noche dormida y silenciosa... ⁴⁰	30

En este poema, el alma del poeta es una “flauta débil” que llora en la noche y suena su queja y su pena con una melodía “vaga y desgarradora”. El autor hace uso, en estos versos, de varios elementos de la naturaleza: la noche, el viento, la mariposa, el ave. Particular significado tiene el elemento de la noche que se repite cinco veces en el poema pero con propiedades muy distintas. Se presenta protectora, “serena”, “dormida y silenciosa” y “sombria”. En mi interpretación, la noche representa un momento de cierta intensidad que vive el poeta en las continuas mutaciones de su estado de ánimo. Su alma toma la semblanza de una flauta, luego de una mariposa blanca, que representa la pureza. Es un alma herida y perdida en la noche tenebrosa de la vida. El amor es un ave oscura que llega en la vida del poeta acompañada por el viento, que simboliza la ligereza, la veleidad de ese sentimiento en esta fase de su juventud. De hecho, el “ave” renuncia al

⁴⁰ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 17-19.

poeta y lo deja en su desventura. Lo único que le queda es buscar consuelo en la noche, en todo su misterio y susceptibilidad, símbolo de la debilidad y del comienzo de la perdición a la cual se enfrentará el alma del poeta que, como esculpe en el final de la poesía, “se aleja en la noche dormida y silenciosa”. Los sentimientos que translucen en este poema son la amargura y la soledad que llevan al joven guayaquileño a pensar que no quedan salidas, parece quedarse atrapado en la sombra de la noche, sin lograr ver la luz.

Un elemento que se distingue en este poema es la elección de un instrumento, la flauta, para representar el alma del poeta que atribuye a estos versos una musicalidad y una melodía bastante insólita en Ernesto Noboa Caamaño. Intenta insertar elementos melódicos a través de la “voz” misma de la flauta que tiene una particular armonía en la segunda estrofa cuando describe que “llora” una “vaga y desgarradora melodía”. Sucesivamente describe su ritmo cadencioso y flébil, añadiendo más elementos armónicos y cierra el poema con el sonido de aquella queja lánguida en una noche silenciosa. También su amigo Arturo Borja, en su poema “Mi juventud se torna grave”, usa el violín, asignando al instrumento musical la tarea de expresar sus sentimientos y su desesperación, logrando ritmos armónicos aún más elevados que Noboa Caamaño.

También la métrica resulta inusual. La primera estrofa es de diez versos endecasílabos, heptasílabos y tetrasílabos; la rima es alterna pero se invierte en el final con el resultado: AbabcaBbac. Sigue una cuarteta en tetrasílabos y heptasílabos en rima alterna, la misma estructura de rima se encuentra en la cuarteta final donde los versos son heptasílabos y endecasílabos. En el medio de la poesía se encuentra una estrofa de nueve versos de distintas medidas, de tres, cinco, seis, siete y once sílabas. La rima es la

siguiente: abABacaca. En fin, sigue una estrofa de seis versos en endecasílabos, heptasílabos y un verso final de cuatro sílabas. La rima sigue el esquema: AbACcb.

El poeta se concede la libertad de atribuir distintos números de versos y tipos de rima demostrando, una vez más, su capacidad de investigar en la flexibilidad del verso, típica del Modernismo literario. Al final del poema se puede notar una repetición de los epítetos “dormida” y “silenciosa”, en el último verso, que habían abierto la primera estrofa, cuando el poeta se encuentra en “la dormida soledad de la noche silenciosa”. El recurso a este tipo de figura retórica quiere enfatizar la noche, en sus particulares propiedades, como el momento en el cual el poeta vive y siente. El último verso contiene también una epífora: “se aleja... se aleja...”, refiriéndose al amor, y está acompañada por puntos suspensivos que crean el silencio.

Otro poema que expresa cierta musicalidad por sus rimas y estrofas, combinando el tema corriente del dolor y del desconsuelo de los cuales el poeta ya no logra librarse, se titula “Trova del juglar”. En los versos de este poema el autor se dirige a su “princesita” a la cual pide que escuche su canto y la profunda verdad que su queja esconde. Ya desde las primeras estrofas el joven revela su alma dolorida:

Porque la alegría
canta hoy a tu reja,
de tu alma se aleja
mi vida sombría.
Escucha su queja
princesita mía! 5

Mi amor sólo ha sido
el secreto anhelo
de prestar consuelo
a un ser dolorido. 10

Mi corazón ama
sólo si presiente

que otra alma reclama
su piedad doliente,

Al dolor se inmola... 15
¡bien me presentiste
cuando estabas sola,
cuando estabas triste!

Noboa Caamaño quiere explicar, en las estrofas anteriores, que un corazón doliente puede amar solamente a otro corazón similar y que él logró amar solamente en el dolor, en la fragilidad o en el temor. Repite este concepto en las estrofas sucesivas:

Te amaba por suave,
por frágil, por leve; 20
eras como una ave
que volar no sabe
porque no se atreve.

Fingió primavera
mi alma dolorida 25
cuando hasta la vera
llegó de tu vida;

y con tu voz de oro
trémula dijiste: 30
el amor no existe
si no se reviste
de un manto de lloro!
(fatalismo moro,
sensualismo triste.

Trasluce el fatalismo vital del poeta en las palabras anteriores que no ve otra forma de amar sino en el dolor y en el sufrimiento. Revelan la ficción del amor, su falsedad y engaño los siguientes versos:

Valor te prestaron 35
mis alas oscuras,
y al fin embriagaron
sus falsas alturas.

Te enseñé secretos

-que yo no sabía-
¡eran amuletos
para la alegría! 40

Los conceptos que siguen son la mentira, la ilusión, el ensueño que llevan, al final, a la tristeza y a la premonición de la muerte.

Aprendió tu labio
que todo se alcanza
si amor nos inspira 45
con su acento sabio
(¡qué dulce mentira,
mentir esperanza!)

Te canté mis glosas
de palabras bellas, 50
y al conjuro de ellas,
floreceste en rosas
y nardos y estrellas!

Y esa alegría ciega
nos separa hoy: 55
¡que cuando el sol llega,
yo siempre me voy!

Mi labio te nombra
y en vano murmura:
sus ojos de sombra... 60
dulzura...dulzura...!

Su voz que era una
romanza de Oriente,
nonchalance de luna,
languidez de fuente. 65

Brisa del pequeño
jardín de su boca
cuya risa loca
deshojó mi ensueño!

Ilusión perdida, 70
vaso de tristeza,
¡por delicadeza
perderé mi vida!

.....

 Como la alegría
 hoy canta a tu reja,
 tu alma de luz deja
 mi vida sombría.
 ¡Qué triste se aleja,
 princesita mía!⁴¹

75

El poeta anuncia a su “princesita” que la alegría ya lo ha abandonado, su alma se aleja y deja su corazón; es el momento en que Noboa Caamaño pierde la esperanza de volver a amar con alegría y no encuentra salida. Aclama la belleza en algunas estrofas y alterna la “ilusión perdida”, la tristeza y una vida sombría. En mi interpretación, la “princesita” de Noboa Caamaño representa el amor que ha vivido sus momentos de alegría y que termina alejándose tristemente de la vida del poeta.

En su métrica, este poema tiene una estructura más simple del anterior: se compone de diecisiete estrofas de cuatro, cinco, seis y siete versos, todos hexasílabos. Las rimas varían mucho: abbaba, es el esquema de la primera estrofa; las cuartetos del poema tienen dos tipos de esquema: abab y abba. Las restantes estrofas de seis versos riman respectivamente abcacb y abbaba. Las dos quintillas del poema riman abaab y abbab. En fin, la única estrofa de siete versos sigue la rima abbbaab.

El autor hace uso de los puntos suspensivos particularmente en dos momentos del poema: cuando expresa la dulzura de los ojos de la princesita, para crear una pausa de reflexión mientras el autor evoca el recuerdo de la mujer y su ternura; repite dos líneas de puntos suspensivos antes de la estrofa de cierre que forma una reiteración de los versos que abren la composición. En fin, el poeta añade también la exclamación retórica en casi

⁴¹ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 25-29.

tema del amor triste y perdido personificado en el viaje de la princesa, descrita como una viajera desterrada. Aquella “primavera” del amor que el poeta menciona no es nada más que un recuerdo finalmente representado por una gaviota sollozante.

La figura de la princesa triste de esta composición remite a la protagonista femenina del célebre poema rubendariano: “Sonatina”. En ambos poemas destacan los momentos de evasión de la mujer en un ambiente melancólico y cadente. Además de resaltar el tema, tanto Noboa Caamaño como Darío logran cierta perfección formal con el lenguaje, los recursos y la métrica que usan en sus composiciones.

“De aquel amor lejano” presenta una estructura típica de la lírica modernista: es un soneto en serventesio con los tercetos en rima alterna y presenta varias figuras retóricas: un rico uso de epítetos en cada estrofa, encabalgamientos en los versos 1-2, 7-8 y 10-11; la exclamación, en el último terceto y los puntos suspensivos al cierre del poema. Así como lo logra Darío en su “Sonatina”, aquí Noboa Caamaño consigue reforzar la musicalidad y el ritmo para afianzar los sentimientos de la princesa. Una distinción entre el mensaje de Darío y el del poeta guayaquileño se marca en el final: Darío concluye con un sentimiento de esperanza, la llegada del Príncipe preanunciada por la hada; Noboa Caamaño termina con pesimismo y el recuerdo del amor ya lejano.

Esta elaboración de los detalles estéticos muy cuidada y la preocupación por la forma son típicas del simbolismo e del parnasianismo francés y llevan a Noboa Caamaño, como a todos los poetas modernistas, a la innovación del lenguaje y de la métrica.

La princesita vuelve en los versos del poema “Envío”, con una nota significativa distinta:

Princesita: mirad la caravana
de esos pobres lunáticos de amores,

que desde una comarca muy lejana
vienen por conquistar vuestros favores...

Quizás no lograréis ser soberana
del corazón de aquellos trovadores
cuya palabra lírica y galana
tiene también sus áspides traidores. 5

No sienta mal en vuestra principesca
corte glacial esa funambulesca
tropa de peregrinos de ilusiones. 10

Que saben rimar áureas cantinelas,
adormecer las dulces filomelas
y dominar altivos corazones⁴³.

En estos versos la voz lírica del poeta se dirige a la princesa con tono de alerta y precaución hacia los poetas. Advierte a la mujer de las ilusiones y traiciones que las palabras tan líricas y galanas de los poetas conquistadores pueden acompañar. Describe a los poetas como “lunáticos de amores”, “trovadores” y “peregrinos de ilusiones”. Quiere explicar la susceptibilidad de los sentimientos de los poetas que buscan el amor, saben conquistar y soñar pero, al mismo tiempo pertenecen a una “comarca lejana”, a un mundo hecho de ilusiones y ensueño. El poeta aclama su capacidad de rimar y cantar, la habilidad de dominar corazones pero también de alejarse de ellos y olvidar.

En el último terceto el poeta introduce la figura mitológica de Filomela que podría tener una doble función: introducir un elemento musical para terminar su poesía con un sonoro lenguaje poético, según la cual las “filomelas” se refieren al canto del ruiseñor, ave resaltado en la poesía por su bello y dulce canto y que representa la voz del poeta. Otra intención del autor podría ser el de remitirse a la cita de un personaje de la mitología griega: hija del rey de Atenas y hermana de Procne. Según la leyenda, el marido de ésta,

⁴³ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 22-23.

y la canción se trueca por un raudal de llanto⁴⁴.

El poeta lleva consigo, de un poema a otro, los elementos que usa para representar los valores y los ideales de su arte. La “flauta débil” vuelve en estos versos pero simboliza algo distinto, se refiere al canto del poeta, que se oye débil e inerte. Sin embargo, en el primer serventesio, se resalta una voz interior fuerte y valiente que quiere elevar la imagen del poeta hacia la “vida”, el “orgullo” y el “vigor”. Aquella voz sigue reclamando la vitalidad y la fuerza para vencer la muerte y volverse “fuerte como el amor”. Pero se mueve en el alma del poeta un ademán titubeante, la indecisión entre el querer salvarse o el dejarse ir en un “gesto destructor”. Los versos que contienen ese mensaje, entre paréntesis, parece que quisiera representar una voz interior que sugiere al poeta el dilema. En los tercetos finales aquella voz que lo atormenta parece encender llamas de ansiedad, de pensamientos e ideas en el joven. Tanto su cerebro “atónito”, como su alma “débil” y su corazón que “suspira” no parecen capaces de reaccionar a tal vigoroso canto y el poeta termina en un abundante y desesperado llanto. Otra vez nos encontramos ante un soneto con serventesios en versos alejandrinos con los tercetos en rima AAB CBC.

Los poemas que siguen profundizan unos sentimientos relacionados con el dolor de Noboa Caamaño, con una temática parecida al poema anterior. Es un sufrimiento que no se nutre de la muerte de la madre o del amor perdido; es un dolor de la vida que denuncia y lamenta a Dios. El primer poema que se analiza es titulado “Plegaria”, es una súplica que el poeta dirige al “Señor poderoso” para que le ayude a aliviar esa angustia que lleva dentro:

⁴⁴ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 69-70.

Un hambre infinita que en saciar me empeño,
una sed que el alma mitigar procura,
¡sin que nada calme mis hambres de ensueño,
sin que nada alivie mi sed de ternura!

¡Señor poderoso! Tú que eres el dueño 5
de nuestras tristezas y nuestra ventura,
Tú que coronaste tu divino sueño
de amor, de esperanza, piedad y dulzura;

Tú que en todo velas y que en todo existes,
que todo lo puedes y todo lo sabes, 10
que en el abandono y el mal nos asistes,

alivia la angustia de mis horas graves,
¡hazme el don humilde de unos labios suaves,
unas manos buenas y unos ojos tristes⁴⁵!

Es un soneto en versos dodecasílabos con dos serventesios y dos tercetos que riman ABA CCA. Aunque en su oración se exprese la esperanza de que lo divino lo ayude, la estrofa inicial preanuncia el tormento y la resignación de que nadie puede saciar su “hambre de ensueño” y su “sed de ternura”. Grande expresión de su fe religiosa se advierte claramente en las estrofas centrales donde Noboa Caamaño reza y pide a Dios el sosiego de su inquietud y desconsuelo. En el terceto final el poeta parece desear encontrar, por mano de la divina providencia, el amor. Sus versos expresan sentimientos que son parte integrante de la vida y de la poesía del joven autor: la ternura, las tristezas, el amor, la esperanza, la piedad, la angustia.

El escritor guayaquileño parece fundirse en su propio misticismo y vagar en su inquietud espiritual en un todo armónico, aspectos considerados entre los rasgos esenciales dentro del Modernismo literario. La creencia cristiana y su fe en Jesucristo acompañan el poeta durante toda su vida y lo acomunan particularmente con la conocida

⁴⁵ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 57-58.

personalidad mística del vate mexicano Amado Nervo, cuya fe religiosa fue la base piramidal de su obra, y con la poetisa uruguaya Delmira Agustini, que funde en su poesía las nociones del cuerpo, del espíritu y de la trascendencia. Cabe precisar que carece, en Noboa Caamaño, excepto algunos casos que hemos analizado, cierta fusión del misticismo con las nociones eróticas, así como no se advierte a menudo la unión del espíritu al cuerpo en toda su sensualidad, que se alternan en las poesías de los poetas citados.

Se entrega a la voluntad divina y expresa casi un sentimiento de rencor contra el cielo en el poema titulado “Anhelo”, en el cual el poeta compone un grito de dolor y amargura que lo lleva a sentir una fuerte hostilidad que proviene del exterior, pero sin motivo aparente o causa conocida.

¡Oh dolor insondable, desolada amargura
de no hallar en la senda ni la flor de un cariño,
y sentirse, al comienzo de la jornada dura,
con cerebro de viejo y corazón de niño!

¡Y que nuestra esperanza haya sido vencida
por la implacable hostilidad del cielo!
¡Y el dolor de sentirse cobarde ante la vida,
y la renunciación de todo noble anhelo...!

5

¡Oh bienaventurados, en verdad, los que ignoran;
y si es de reír, ríen, y si es de llorar, lloran
con la simplicidad de su santa ignorancia!

10

¡Sólo anhelo ser siempre en mis dichas y males,
y vivir la tristeza de los días iguales,
como si el alma hubiera retornado a la infancia⁴⁶!

En su métrica, esta poesía es un soneto con serventesios en versos alejandrinos. Conviene destacar el caso particular del verso 6, un ejemplo de alejandrino con tmesis

⁴⁶ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 31-32.

(por-laim-pla-ca-ble-hos/ti-li-dad-del-ci-e-lo), en el cual, el primer hemistiquio termina, en sexta sílaba, con un monosílabo por la separación de la palabra “hostilidad”, creando una terminación aguda. En el segundo hemistiquio, en la palabra “cielo” se crea una sílaba más por efecto de la diéresis. Los tercetos riman AAB CCB.

Es inevitable notar los puntos exclamativos en cada estrofa, que acompañan los sentimientos del joven, y los puntos suspensivos, en la segunda cuarteta, cuando inserta los elementos del dolor, del anhelo y del abandono.

El escritor ecuatoriano, Fernando Balseca que dedica su estudio a los poetas modernistas ecuatorianos, escribe, acerca de este soneto, lo que sigue:

No hay salida, pues, todo aparece como hostil al poeta. El hablante se describe con cerebro de viejo y corazón de niño, acaso en el afán de dar cuenta de esa división en la que vive el sujeto, pues la dualidad viejo/niño es una contradicción que no se resuelve más que con la vida⁴⁷.

Prevalece la negatividad del joven que parece ya vencido, aquella voz en “Vox Clamans” ya no se oye para empujar al poeta a reaccionar, ya no tiene espacio en su alma desolada. Los sentimientos que abren este lamento son el “dolor insondable” y una “desolada amargura”. La queja de Noboa Caamaño parece dirigida a la falta del verdadero amor que nunca ha hallado su “senda”. Se advierte el cansancio en el último verso del primer serventesio y su esperanza ya “vencida” en el primer verso del segundo. La causa de su falta de amor y felicidad parece ser atribuida a la providencia divina cuando escribe “por la implacable hostilidad del cielo”.

Su pesimismo se extiende no sólo a su propia vida sino también a aquellos hombres “bienaventurados” que creen poder encontrar el amor, la risa y el llanto pero en

⁴⁷ Balseca, F., 2009, p. 99.

la verdad del poeta, viven en la absoluta y “santa” ignorancia porque no entienden que todo es voluntad divina. El único deseo del poeta se expresa en el último terceto, en el cual afirma el anhelo de volver a ser un niño, cuando los días buenos y los días malos tenían el mismo peso e importancia y no influían en el espíritu y en el alma.

El fatalismo que trasciende en estos versos es pura influencia de Paul Verlaine cuyos versos son citados a apertura de este poema: “L’espoir a fui vaincu vers le ciel noir”⁴⁸. Si para el vate francés el amor huye hacia un cielo sombrío, para Noboa Caamaño, que ansia el amor con su “corazón de niño”, nunca llega, causándole amargura y desolación.

Un cariño profundo une Ernesto Noboa Caamaño a Arturo Borja; compartían la misma sensibilidad, la misma nostalgia y el hastío hacia la sociedad y los años en los que vivieron. Francisco Guarderas escribe, sobre el tipo de amistad y unión entre los dos poetas, un artículo publicado en ocasión de la muerte de Borja:

Estos dos poetas, nacidos ambos con el divino mal, se compenetraron y entendieron tanto; había entre ellos tal afinidad de espíritu, que llegaron a constituirse en una sola personalidad. Si la vida de Arturo Borja no hubiese sido tan breve y si esta unión, que presentaba todos los caracteres de ser inquebrantable, hubiese continuado, se habría vuelto a dar el caso de cohesión intelectual, en que el pensamiento del primero adquiere su complemento y constitución definitiva en el cerebro del segundo⁴⁹.

Borja y Noboa Caamaño recibían y transmitían el mismo motivo amoroso: los dos lo transfiguran y lo divinizan a través de sus versos.

⁴⁸ Es un verso del poema de Paul Verlaine titulado “Colloque sentimental” parte de su obra *Fiestas galantes* del 1869.

⁴⁹ Guarderas, F., 1984, p. 109.

La muerte de Arturo fue como la pérdida de un hermano para Noboa Caamaño; impactó gravemente su espíritu. A él le dedica los dos poemas que siguen, en donde expresa el dolor por no tener a su amigo querido, su espíritu angustiado y sufriente.

“ En la muerte de Arturo Borja”

Para tu corazón que se consume
bajo la tierra, como inmensa rosa
hecha de amor, de sueño y de perfume,
trémula, sensitiva y melodiosa

se haga mi llanto luz. Y en esta hora 5
en que enmudece el labio dolorido,
se haga también de música sonora
para herir el silencio del olvido.

Se unieron nuestras almas cierto día 10
al fervor de un crepúsculo abrioleño,
por la santa virtud de la Poesía,
en el dolor, la duda y el ensueño.

Juntos seguimos la agostada senda,
entre sombras y cieno y aspereza,
y juntos aportamos nuestra ofrenda 15
de amor, ante el altar de la Belleza.

¡Cuántas veces soñamos con la aurora
que corona la angustia de la vida!
¡Cuántas veces tu mano bienhechora 20
supo enjugar la sangre de mi herida!

Y cuántas, al sentir que de veneno
me llenaba un dolor que nada ensalma,
purifiqué mi corazón de cieno
en la Castalia lírica de tu alma!

¡De qué vale llevar una ansia viva 25
de fe y amor y ser sincero y fuerte,
si la vida es tan sólo una furtiva
lágrima, en las pupilas de la Muerte!

Sólo he quedado en el sendero, hermano:
abandonaste el duro cautiverio 30
por descorrer el velo de lo arcano,

sediento de infinito y de misterio.

Mi corazón aislado te reclama
ya que sus hondas penas compartiste,
siempre dando la lumbre de tu llama, 35
y siempre noble, melodioso y triste.

Dolor, sueño y canción: tal la extinguida
llama en que ardió tu espíritu sediento.
Sufrir, soñar, cantar: tal fue tu vida
gris de color y azul de sentimiento. 40

Como una hostia hacia Dios, siempre elevaste
tu espíritu: la fe dormía en tu pecho;
y al desplegar las alas, exclamaste:
¡Anima mea, fiat lux!... La luz se ha hecho.

Yo haré de mi alma una orientada perla 45
de llanto, y en la noche silenciosa,
iré, doliente y trémulo, a verterla
como tributo póstumo en tu fosa⁵⁰.

Este tipo de composición constituye un género literario que floreció, en latín y en vulgar, en Italia a finales del 1400 y la primera mitad del siglo sucesivo en las cortes de Florencia, Nápoles y Ferrara: la elegía. “La primitiva definición de elegía corriente en Italia es, en latín, “versus miserorum”, o sea, ‘estilo de los desgraciados’, ‘lamento desesperado’, particularmente amoroso, aunque también escriturario, moral y filosófico”⁵¹. En realidad se atribuye a la elegía cierta libertad estilística; ha recibido, en el curso de los siglos, diferentes definiciones teóricas. El género épico, con tono fúnebre, bélico o amoroso, con un estilo medio y acompañado por el sonido lúgubre de las flautas para enfatizar la dramatización, se establece a principio del 1500. Unos decenios más adelante, el acompañamiento musical de las elegías se considera superado, queda el

⁵⁰ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 65-68.

⁵¹ De Maldé, V., 1996, p. 42.

carácter épico pero sin melodías y “al servicio de asuntos o lamentables o alegres, ya autobiográficos, ya en tercera persona”, afirma la estudiosa Vania De Maldé. En la tradición española, fue Garcilaso que adoptó la elegía, tanto funeral como amorosa, utilizando métricamente el terceto y con la cual cantaba la ausencia por razón de muerte. Los sujetos de la queja podían ser: personajes públicos, un noble o un poeta ilustre, para los cuales la elegía se acompañaba de las consideraciones morales referidas al difunto y cierto tono laudatorio. Si el destinatario de la elegía no gozaba de cierta popularidad entonces la composición tenía un carácter más íntimo y sentimental. El estudio de Ángel Estévez Molinero aclara que la elegía dirigida a un familiar o una amistad se compone de elementos distintos:

Ahora bien, esta adscripción de las elegías según la mayor o menor relevancia social de los sujetos muertos y de los destinatarios, y según el mayor o menor grado de privacidad o de publicidad, debe complementarse con la incidencia que tales aspectos ejercen sobre los elementos de la *dispositio*. Aún admitiendo que tanto la *lamentatio* como la *laudatio* y la *consolatio* aparecen en todas ellas, resulta al menos tan obvio que la importancia concedida a cada elementos no es la misma⁵².

En la elegía fúnebre que Noboa Caamaño escribe para su amigo muerto, se integran la alabanza y el consuelo; en algunos puntos de la composición, la atención se desplaza hacia el amigo, su poética, su espíritu convirtiéndolo en un “meros pretextos para solidarizar el sentimiento”.

Siguiendo el estudio de Martínez Ruiz, acerca del género elegíaco en la poesía española, se distinguen tres tipos de elegías: “reflexiva”, “íntima” y “heroica”. La composición de nuestro poeta encarna las características del segundo paradigma, “elegía íntima”, por el grado de cercanía sentimental con el difunto y porque el asunto de la

⁵² Estévez Molinero, Á., 1996, pp. 276-277.

muerte resulta próxima también a la voz poética. El poema en cuestión encarna los elementos que el estudioso enuncia:

Si la muerte ha golpeado de cerca al sujeto de la enunciación, se acentúa el campo de la *lamentatio*, y el poema puede llegar a ser una auténtica expresión de dolor interior. Es aquí donde la visión de la muerte se hace más directa y amarga, donde la rebeldía se intensifica y donde las cotas del lirismo son más altas⁵³.

Por lo que concierne la organización métrica de las elegías, mientras que en el Barroco español se asociaba directamente a los tercetos encadenados, sucesivamente se encontrarán experimentos con otros moldes métricos, como hace Noboa Caamaño. Se aleja de la forma estrófica del terceto adoptando medidas distintas, como la del cuarteto en endecasílabos, como máxima expresión de su lirismo.

“En la muerte de Arturo Borja” tiene una estructura constante de doce serventesios endecasílabos con varios encabalgamientos a lo largo de las estrofas; entre ellos, el que crea entre los versos 4, 5 y 6 intenta forzar el ritmo para enfatizar el dolor.

En los versos abundan los epítetos: trémula, sensitiva, milagrosa referidos a la rosa que alcanza al poeta muerto bajo tierra; dolorido y sonoro para describir su sentimiento de tristeza; noble, misterioso y triste son los adjetivos que Noboa Caamaño usa para describir la personalidad de su amigo difunto. Otros elementos significativos que alimentan el dolor en estos versos son: el corazón, el dolor y el ensueño, que se repiten; el perfume, el silencio y las almas de los poetas que se unen. La vida misma es descrita en toda su veleidad como “una furtiva lágrima en las pupila de la muerte”.

Noboa Caamaño recuerda las veces en que Borja suportaba su dolor, curaba sus heridas; juntos persiguieron los mismos sueños, hicieron frente a la aspereza de la vida

⁵³ Martínez Ruiz, F. J., 1996, p. 298.

cotidiana y afirma, en fin, cómo Borja supo siempre purificar su corazón manchado. En el cuarteto más triste se refiere a Borja llamándole “hermano” y desoladamente lamenta haberse quedado solo en el sendero de aquella dura vida que decidió abandonar dejándole, después de compartir las mismas penas, “sediento de infinito y de misterio”.

Hacia el final del poema el autor describe el perfil de Arturo Borja sirviéndose de dos colores representativos: el gris, con el cual se refiere a una vida priva de felicidad; y el azul, con el cual alude a la poesía que caracterizó su existencia.

Su espíritu estaba sediento de tres elementos: dolor, sueño y canción, mientras que el propósito de su entera vida era: “sufrir, soñar, cantar”, que el poeta expresa, en el verso 39, con un asíndeton, en el intento de crear un impacto más fuerte y conciso en el lector.

Noboa Caamaño hace referencia a la religiosidad del poeta difunto que, al quitarse la vida, elevó su espíritu en un gesto sacro: “como una hostia hacia Dios” y dejó la vida terrena con un gesto místico: “al desplegar las alas”. Culmina sus actos a través de una última exclamación religiosa y contemplativa: “la luz se ha hecho”.

El autor de este poema de lágrimas y dolor ofrece tributo a su amigo muerto consagrando su alma en el silencio de la noche a través de una elegante imagen metafórica: “una orientada perla de llanto”, en todo su dolor y sentimiento de perdición que proyectan una vida sin su querido amigo.

En la composición que sigue Noboa Caamaño expresa su dolor por la pérdida no sólo de su amigo sino de todos los que se han ido, todos los corazones muertos y queridos que lo han dejado solo:

“Aria del olvido”

Mi corazón es como un cementerio
que pueblan las cruces de lo que he perdido...
¡lo que no ha sepultado el Misterio,
va teniendo que hacerlo el Olvido!

Fraternal cariño que hoy se pudre inerte, 5
ternuras lejanas, pasión extinguida;
a los unos los segó la Muerte,
a los otros... los mató la Vida.

¡La vida que ofrece tenaz y alevosa 10
la miel en el fresco labio sonriente,
la muerte que llega, dulce y cautelosa,
con su paso humilde de reina haraposa
a darnos su beso de paz en la frente!

¡Ya todos sois idos, todos estáis yertos, 15
rostros bondadosos, labios compasivos;
llevadme vosotros, corazones muertos,
que me despedazan corazones vivos!

Mi alma está poblada, como un cementerio,
con las negras cruces de lo que he perdido;
¡lo que no ha sepultado el Misterio 20
va enterrando, piadoso, el Olvido⁵⁴!

El poema se compone de cuatro serventesios y un quinteto central con rima ABAAB. Observamos que los versos tienen medidas diferentes entre sí: se alternan los versos dodecasílabos, que son la mayoría, con decasílabos. Las pausas en el interior de los versos regalan un tipo de lectura muy rítmica y el autor se vale de los puntos suspensivos en dos ocasiones, en la primera y segunda estrofa, en ambos casos para crear un silencio después de haber mencionado la pérdida de sus seres queridos.

El corazón y el alma del poeta son un cementerio poblado de cruces de las personas amadas que en él están sepultadas. En la segunda estrofa hace referencia a Borja cuando escribe del “fraternal cariño”, pero también a aquellas almas que fueron sus guías

⁵⁴ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 53-54.

en la vida y sus maestros en la poesía cuando escribe “ternuras lejanas” y, en fin, al amor perdido cuando afirma “pasión extinguida”.

Hay cuatro conceptos, que el poeta escribe con mayúscula, que resaltan y se contraponen: la Muerte y la Vida, el Misterio y el Olvido. El misterio se refiere a la muerte y a lo que lleva después, mientras que el olvido es el único sentimiento que puede consolar al poeta para sepultar el dolor de sus pérdidas: aquellas vidas que se llevó la muerte y aquéllas que segó la vida misma a través del suicidio.

La vida y la muerte se representan en la estrofa central del poema en cuyos versos riman tres adjetivos: “alevosa” para describir la vida, “cautelosa” y “haraposa” refiriéndose a la muerte. El autor expresa su visión trascendental de la existencia; es una vida que sonrío y que ofrece la dulzura de la miel pero dulce es también la muerte que llega cautelosamente y con “paso humilde”. La “reina haraposa” llega y besa tiernamente la frente del poeta mismo, que se incluye entre los muertos, y a sus queridos; mientras que la vida es descrita como la miel en los labios sonrientes. En la última estrofa se agrava el estado del alma del autor cuando las cruces en su corazón se vuelven negras y el olvido, al cual se apoya para aliviar el dolor, se vuelve “piadoso”. Aquella queja de desolación que abre esta poesía se recarga de mayor pesimismo a lo largo de los versos y en su cierre.

Después de la muerte de Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y Humberto Fierro inician un período de fructuosa producción poética y, sobre todo en los años que van del 1912 al 1921, estos dos poetas serán las figuras “descollantes del modernismo, tienen figuración política importante y son admiradas”⁵⁵.

⁵⁵ Miño Grijalva, N., 2007, p. 131.

Durante estos años también la figura del cuarto miembro de la “generación decapitada”, Ángel Medardo Silva, tomaba fuerza poética en Guayaquil mientras que Noboa Caamaño y Fierro publicaban sus poesías en las nuevas revistas literarias de Quito.

Ernesto Noboa Caamaño y la bohemia quiteña.

Ernesto Noboa Caamaño, como Arturo Borja, se rindió a los paraísos artificiales y colgó para siempre las alas de la esperanza, con la ilusión y el afán de escapar de la angustia y del desencanto. Hugo Alemán, poéticamente, describe la situación que llevó al poeta a la perdición en los humos de la droga, con las afirmaciones que siguen:

Y con miradas furtivas, desde las altas almenas de un castillo ilusorio, sentirse a salvo de la realidad. Bajo esa techumbre mágica, taladró su carne una y mil veces. Porque así creía atenuar, en engañosa fuga de los días sin sol, su desesperación de hombre, su inquietud de poeta, su sensibilidad de artista⁵⁶.

Arturo Borja primero, y después Noboa Caamaño, seguidos por muchos otros poetas y alegados del círculo, no pudieron sustraerse a la “encantada sombra de un castillo mágico: el aleve y seductor paraíso de las artificialidades”⁵⁷.

La actitud del grupo, su bohemia tan escandalosa en los bares de Quito, su adicción a las drogas y su visión de la vida, se vuelve provocadora e irreverente frente a la sociedad quiteña aún conservadora por ese entonces, hasta colocar a los pertenecientes al grupo en una posición de desafío.

En su estudio titulado “Exordio”⁵⁸, Alemán describe el ambiente social que se iba formando en la Quito de estos años con las siguientes palabras: “A la época en que el

⁵⁶ Alemán, H., 1994, p. 155.

⁵⁷ Alemán, H., 1994, p. 154.

poeta había rendido su juventud al tiránico placer de soñar, la ciudad yacía sumergida en barrancos de superstición y fanatismo. Así, pues, el uso y abuso de la droga fatal, constituían un estigma, un escalofriante delito”⁵⁹. Nos informa que Noboa Caamaño se había opuesto a que un poema en particular fuera entregado al comentario del público. Se trata del poema “Morfina”, que no se encuentra en las ediciones de *Romanza de las horas*; quizás el poeta quería evitarle dolor y lágrimas a su madre a causa de la divulgación de unos “versos descarnados que tienen un trasunto de plegaria, con sones de clamorosa invocación a la ‘divina’ autora de sus irreparables desvíos y fracasos”⁶⁰. En este célebre poema Ernesto Noboa Caamaño refleja una comprensible actitud de rendimiento, desesperación y elogio a la vez:

¡Morfina,
divina!

De las almas tristes celeste beleño,
fuente inagotable para todo ensueño,
eficaz alivio de todo sufrir.

5

Bálsamo piadoso para toda herida,
de los soñadores dulce prometida
que nos indemnizas del mal de vivir.

Tú sabes secretos de fakires magos,
para las dolencias, para los estragos,
para los embates de toda aflicción.

10

Al contacto leve de tus manos buenas,
se cura la angustia, se mata las penas,
y nos nacen alas en el corazón.

Muchos compadecen a los que te amamos,
los pobres no saben por qué te buscamos
y por qué es tu culto nuestro único amor.

15

⁵⁸ “Exordio” es un estudio publicado el 8 de Septiembre de 1967 en Quito y es parte del prólogo de la edición de *Romanza de las Horas* publicada en Puebla en 1969.

⁵⁹ Noboa Caamaño, E. 1969, p. 21.

⁶⁰ Alemán, H., 1969, p. 165.

Culto bondadoso de los que soñamos
de los que sufrimos, de los que lloramos,
de los predilectos hijos del Dolor. 20

De los que llevamos el secreto anhelo
de batir las alas y emprender el vuelo,
lejos de este mundo, lejos de este suelo,
donde tiene un trono la vulgaridad.

Y para la inútil vida cotidiana, 25
tú tienes consuelos como de una hermana,
como de una Hermana de la Caridad.

¿Tú fuiste, acaso, el fruto prohibido
que entre los follajes se hallaba escondido
del Árbol eterno del Bien y del Mal? 30

¿Por que Dios al hombre desdichado le hizo?
¡Pero ya tenemos otro paraíso
aunque el paraíso sea artificial!

Tú idealizas todas las cosas grotescas
y por ti vivimos en aladinescas 35
ciudades de oro, nácar y marfil.

Del joyel del sueño nos abres los broches
y es la vida un cuento de Mil y una Noches,
y es la vida un sueño de un cuento de Abril.

¡Morfina, 40
divina!

¡dame tus caricias para resistir
el amargo acíbar de nuestra existencia,
dame tu veneno, dame tu inconsciencia,
porque ya sin ellos no puedo vivir! 45

Es una composición que consta de once tercetos, dos cuartetos y, a principio y a finales del poema, las palabras en dos distintos versos, que riman entre ellas: “Morfina,/ divina!”. Los versos son todos dodecasílabos, las rimas son AAB, mientras que en los dos cuartetos las rimas son AAAB y ABBA. Las estrofas nueve y diez presentan una

interrogación retórica que cuestiona la creación de Dios que “al hombre desdichado le hizo” y se pregunta si era la morfina el verdadero fruto prohibido escondido en el “árbol eterno del bien y del mal”.

Son versos escandalosos para la sociedad ecuatoriana por el elogio que hace de la droga, como único instrumento que el poeta encuentra en el camino de su vida, para poder “resistir al amargo acíbar de nuestra existencia”. El joven poeta idealiza y sublima la morfina, que es capaz de curar la angustia y matar la pena, de regalar las alas para emprender el vuelo lejos de la vida misma y del lugar donde a los poetas les toca vivir. La droga, entonces, se transforma en un ánora de salvación, el lugar donde los que allí se dirigen, pueden ver ciudades imaginarias de oro, nácar y marfil.

Cabe observar el uso de la forma del “nosotros” a lo largo de las estrofas, con el cual Noboa Caamaño generaliza y incluye a los poetas de su época en aquella perdición y adicción. Es consciente de que la sociedad juzga y compadece a los perdidos en los paraísos artificiales pero es el poeta que define a la colectividad como “pobre”, porque no tiene conocimiento ni comprensión del consuelo que la morfina pueda regalar a quienes en ella se refugian. El poeta termina estos versos, que se quedaron inéditos por mucho tiempo, con la declaración que sin el veneno, aquella inconciencia que le lleva y las “caricias” de la droga, ya no puede vivir.

Fernando Balseca defiende el ser “galvanizado” de Noboa Caamaño afirmando que se trata de la necesidad de un fuerte estímulo exterior para poder estar en movimiento. Estímulo que no llega y que deja al poeta atrapado y pasivo, que decide entonces dejarse ir. Así llega la fuerte sensación, propia de los cuatro poetas modernistas, de la autodestrucción.

La vida bohemia de Ernesto Noboa Caamaño llegó a ser muy intensa, sobre todo después de la muerte de su amigo Arturo Borja y el consumo de la morfina, en la juventud de estos años, llegó muy lejos a través del movimiento poético modernista y repercutió en la sociedad quiteña. El poeta, como muchos otros escritores jóvenes de Quito a principio del siglo, empezó una enigmática amistad con un hombre que vestía siempre de negro, proveniente quizás de algún puerto marítimo, al que todos llamaban el “tiburón” y al que, aunque no fuera ni culto ni intelectual, gozaba de toda la atención de muchos poetas de aquellos años. Era un traficante de estupefacientes que el poeta había nombrado “Asmodeo”, como el demonio de la lujuria⁶¹.

En 1916 llegó la primera reacción en contra del consumo de las drogas con una ley contra la importación de morfina en el país. También su uso médico se pone bajo control y la revista “El Comercio” empieza una fuerte campaña en contra de la droga. Esta misma revista, en abril de 1921, informa con detalles de una operación realizada por mano de la policía en la cual se había requisado un alijo de morfina enviado de Panamá a Quito. No faltan, en los artículos de la revista, nombres y apellidos de personas involucradas en el tráfico de alcaloide entre los cuales destacan jóvenes escritores y miembros de la élite social. Este escándalo marca una ruptura en el ambiente cultural de estos años y, en las palabras de Miño Grijalva, “de la admiración se pasa a la condena de los poetas modernistas como poetas malditos”. Otras revistas del país participaron a la polémica contra el uso de la droga, como “El Telégrafo” y “El Guante” de Guayaquil pero la prensa llegó más allá de la simple lucha contra la morfina y llegó a atacar la

⁶¹ Asmodeo es el demonio de los pecados carnales, aparece en la Biblia como un ser bien diferenciado de Satanás y era considerado el demonio de la ira y de la lujuria. Es descrito con rostro y torso de un humano, cabalga un dragón, tiene piernas de gallos y una cola de dragón. Aparece también en los textos de la construcción del templo de Salomón.

filosofía del grupo modernista. “El Comercio” escribe abiertamente a los poetas malditos que el demonio de la droga anula a la persona, le destruye primero el sentido moral y después la naturaleza. Estas palabras severas cierran el artículo publicado el 7 de abril de 1921:

¿Y hemos de estar indiferentes ante un mal semejante, haciendo con la pluma un tapujo para esas llagas, adulando a esos leprosos, y riéndoles la gracias con que se condenan a la miseria y a la tumba?...No, jamás; lluévannos encima denuestos e injurias, pero la pluma la hemos de quebrar ahora en el corazón de esos desgraciados⁶².

Según las afirmaciones de Miño Grijalva, las revistas ecuatorianas se involucraron en esta polémica antidroga y estas reacciones fueron dirigidas sobre todo contra las poesías de Ernesto Noboa Caamaño, que eran muy conocidas y populares en la ciudad por estos años. Se trata, particularmente tanto del poema “Morfina”, cuyos versos hemos analizado anteriormente, como de otra de sus composiciones titulada “Ego Sum”:

Amo todo lo extraño, amo todo lo exótico;
lo equívoco y morboso, lo falso y lo anormal:
tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico
la ampolla de morfina y el frasco de cloral.

Amo las cosas mustias, aquel tinte clorótico 5
de hampones y rameras, pasto del hospital.
En mi cerebro enfermo, sensitivo y caótico,
como araña poeana, teje su red el mal.

No importa que los otros me huyan. El aislamiento 10
es propicio a que nazca la flor del sentimiento:
el nardo del ensueño brota en la soledad.

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.

⁶² No conocemos el autor de este artículo pero se publicó en la revista *El Comercio* el 7 de abril de 1921 y llevaba el título “Llagas sociales”.

Es un soneto con serventesios en alejandrinos. La rima en los tercetos es AAB. Estos versos revelan un joven ya escéptico que abiertamente elige y elogia la droga. Se declara enfermo, sensitivo y caótico, se anuncia diferente al resto de la colectividad por lo que ama y prefiere: lo equívoco, lo morboso, lo falso y lo anormal. Noboa Caamaño pierde interés en todo, no atribuye ninguna importancia a lo que la sociedad juzgue, se queda solo y aislado y cierra la composición con un acto de rechazo: “y el batir de mis alas sobre la realidad”. Se puede leer una sensación de rabia en estas líneas, el poeta se nutre de un sentimiento de indiferencia y deja que en su mente y corazón “teje su red el mal”; es un acto de total rendimiento.

El poeta modernista hispanoamericano había dejado de ser el poeta cívico y de gran participación a la vida pública y política de su país, que habían forjado el Neoclasicismo y el Romanticismo, pero la nueva sociedad parecía no tener lugar para las nuevas formas artísticas. El crítico Ángel Rama analiza este aspecto del Modernismo en Rubén Darío, afirmando que el nicaragüense había entendido perfectamente el desafío en el cual se encontraba la figura del escritor y buscaba una forma de reacción frente al mercado capitalista que estaba dominando. Rama define a los escritores como “outsiders”, o sea, los que la sociedad considera bohemios improductivos, frustrados que abandonan su vocación para dedicarse al mercado real, o a aquellos que, como Darío, entran al mercado como periodistas intelectuales o cronistas de viajes. Hay otros, como José Asunción Silva, que vivieron entre dos mundos en conflicto: el de la poesía y el del comerciante. Los modernistas son artistas que no encontraban un lugar en la sociedad, en el mercado y que revolucionaron uno de los medios de su producción: el lenguaje poético. Con este tipo de novedad intentaban desesperadamente encontrar un vínculo con

el público consumidor, afirma Rama. Otras veces, en específico los casos de Borja y Noboa Caamaño, se sentían desafiados, defraudados, no intentaban alguna conexión o punto de encuentro con la masa, no les interesaba si la sociedad escuchaba su mensaje, interpretaba su nuevo lenguaje. Esta actitud los llevaba a considerarse y ser juzgados “malditos”, al igual que sus ídolos franceses, inaceptados y marginados de la colectividad y raros, como forja Darío en una de sus obras.

La enfermedad que padecía Noboa Caamaño, su adicción a la droga, la melancolía innata contribuían a moldear su inadaptación a la vida, su inconformidad con la realidad, llevándole por la ruta de los “poetas malditos” que se fue formando en el Ecuador. A este camino, caracterizado por el dolor y la muerte que ya los “pájaros alucinados” de la poesía simbolista francesa habían enseñado, se unieron también Borja, Fierro, Silva y otros compañeros y poetas que cegaron sus vidas y carreras. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé se segregaron de la sociedad, adquirieron aspectos de marginados sociales, vivieron en la miseria, en el abandono y en las enfermedades hasta dejarse morir. Este sufrimiento se encarna en la poesía y representa el mal del siglo que una juventud escéptica y pesimista padece en Francia y, consecuentemente, también en aquellos países y en aquella juventud que bebieron de sus fuentes.

La muerte de Noboa Caamaño llega una mañana de diciembre del 1927 por mano propia. Antes de morir, el poeta dolorido ya estaba pasando por una lenta agonía que duró largos años antes de “Emprender una larga travesía y perderse después en un desierto”⁶³; versos que anticipan su último viaje hacia la muerte. El poeta, de hecho, mantuvo por varios años un estado permanente de deterioro y éxtasis por el consumo de opio. En los

⁶³ Son los versos en el segundo cuarteto del célebre poema “Emoción vespéral”.

últimos días de su vida ya se había apartado de sus amigos, se encerró en su casa y se acostó en su cama para no levantarse más. En los cafés frecuentados por los poetas del grupo, copian su manera de vestir, repiten sus frases y hasta imitan sus gestos.

Jorge Carrera Andrade escribe un artículo en “El Comercio”, que publica muchos años después de la muerte de Noboa Caamaño, en donde explica su último encuentro con el poeta antes de morir, la confesión que le hizo el poeta agonizante sobre una obra en la que estaba supuestamente trabajando y su visión del mundo antes de abandonarlo:

Abrió un día la puerta silenciosa de su habitación, [...] me detuve, inmovilizado por la sorpresa: entre las sábanas eucarísticas, se incorporaba el Cristo de Velázquez, resurrecto. Una barba rubia, partida en dos, colgaba sobre su pecho como una condecoración de oro concedida al poeta por el ministerio del Tiempo. Sobre su frente alta, había una como corona invisible que delataba su condición regia de emperador de la Tristeza y Duque del Hastío. Extendiome su mano imperial, y quedó para siempre sellado nuestro pacto en el recuerdo. Estoy componiendo un libro, me dijo, que se llamaría *La Rueda de Onfalia*. El poeta no pudo dejarnos el legado de esta obra, porque la muerte le sorprendió contemplando extático la faz compleja de su propia vida, con la misma actitud de Petrarca, que exhaló su último suspiro mirando el retrato de la divina Laura⁶⁴.

Raúl Andrade y Guillermo Bustamante interpretan la imagen de Ernesto Noboa Caamaño como un ser débil y, por lo tanto, un elemento de debilidad en la poesía modernista que es perjudicada por el uso de drogas de los poetas. Por otro lado Valencia Sala escribe que el opio proporciona a los poetas malditos “orden y armonía superior”, y que llevaba a quienes hacía uso de él, a un mundo simbólico.

Seguramente la morfina no puede representar una puerta de escape a la realidad pero sí, simbolizó un estimulante para construir un terreno poético. Asimismo, resultó

⁶⁴ Carrera Andrade, J., 1978, p. 60.

una solución, entre muchos, para enfrentarse a una sociedad ecuatoriana burguesa, incorporada a un sistema capitalista y ciega frente a una joven generación que pedía desesperadamente una innovación cultural.

Sin duda, Ernesto Noboa Caamaño fue la figura más representativa del Modernismo en el Ecuador, supo asimilar virtudes que le permitieron hacer poesía de gracia y delicadezas jamás logradas antes en el país, afirma Galo Pérez, que termina escribiendo: “Rasgos estilísticos, predilecciones por lo francés y lo exótico, estado sentimental, singular aptitud renovadora, todo le asocia legítimamente a lo más caracterizado del movimiento modernista hispanoamericano”⁶⁵.

Ernesto Noboa Caamaño a través de sus versos supo interpretar aquella inquietud que los jóvenes escritores ecuatorianos vivían en aquellos primeros años del nuevo siglo. Expresa nostalgia, anhelo al viaje, dolor por la muerte y deseo de morir al mismo tiempo, expresa malcontento y rendimiento y no se amedrenta del juicio, de la falta de éxito, no le importa la posición social o la reputación. El jardín de su vida se puebla de “mustias flores” que recuerdan amores tristes, así como “mustias” eran los rosales y las flores de Arturo Borja en sus poemas “Voy a entrar al olvido” y en “Poemas”. Se añaden un “mezquino frondaje”, “un ramo abandonado” y “cadáveres de rosas” mientras que el otoño llora y llegan “sombras macabras” hasta transformar aquel jardín en “viejo” e “inmóvil”. Estos son los elementos que caracterizan el poema “Nocturno”⁶⁶ y que abre con este cuarteto:

(fragmento)

El jardín está inmóvil bajo el beso de plata

⁶⁵ Galo Pérez, R., 2002, p. 154.

⁶⁶ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 59-61.

de la luna que rielá sobre las mustias flores
que escuchan vagos ecos de una tenue sonata
que solloza el recuerdo de unos tristes amores.

Y más adelante el poeta deja hablar el corazón que dicta un mensaje de tristeza y resignación:

Y el corazón me dice: «Escucha la elegía
de mi otoño que llora la ausente primavera;
murieron los rosales que en mi jardín había,
y sobre mis escombros solloza una quimera».

Son palabras melancólicas que representan el alma de Noboa Caamaño que termina por quedarse “dormido”, sin vitalidad ni entusiasmo de volver a escuchar alegres sonatas y vivir primaveras felices.

El corazón de Noboa Caamaño ya no tiene regocijo ni entusiasmo, mientras se acerca a la muerte, su vida se contagia de nostalgia y su poesía se convierte en versos de tristeza y de “inefable dolor”, como se expresa abiertamente en una de las estrofas de su poema “Versos de melancolía”:

(fragmento)

Mística y sentimental,
¡me contagió su mal
de ternura dolorosa!
Por eso mi corazón
perdió su vieja alegría,
y la voz de mi poesía
sólo tiene en su canción
rimas de desolación,
versos de melancolía⁶⁷.

El abandono es el resultado final de los desesperados versos que se alternan a lo largo de sus poemas y termina el viaje de su vida llevando al poeta a una prematura y desventurada muerte.

⁶⁷ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 94.

Terminamos este apartado dedicado a la poesía dolorosa de Ernesto Noboa Caamaño con el poema “Romanza de otoño” que reúne los espacios poéticos, parques y avenidas; elementos temporales comunes al poeta, la mañana mustia y sombrías; componentes de la naturaleza, el viento, las hojas, el árbol y las flores y, en fin, sus más hondos sentimientos e ideales: el amor, el ensueño, la tristeza, el llanto, la ilusión y la melancolía.

Lentas y angustiosas mañanas sombrías, grises nubarrones como procesiones de antiguo recuerdos y melancolías que van perfilando el camino incierto de las lejanías.	5
Sobre el viento loco se van deshojando parques y avenidas muy poquito a poco ... como nuestras vidas...	10
La mañana mustia rima su uniforme vaguedad de tono con nuestro abandono y con nuestra angustia;	15
Como un fino encaje de suave matiz, se va destendiendo sobre alma y paisaje la gama del gris.	
Las tristes palabras brotan a girones como hojas caídas del árbol frondoso de los corazones... Una hoja...otra hoja... Y en tanto,	20
se nos llena el alma de intensa congoja y nuestras pupilas se nublan de llanto.	25
Lloramos por todo lo que nunca ha sido y que pudo ser, por lo que ya es ido	

y no ha de volver; ensueño vencido, camino perdido y el calor de nido que tenía el regazo de aquella mujer!	30
¡Oh malaventura, estrella funesta, de nacer con esta sublime locura de la poesía!	35
Vivir siempre al margen de la vida, en esa fiebre de armonía de ensueño y belleza que nos hace esclavos de toda ilusión, e ir hilando, ajenos a nuestra pobreza, sueños de grandeza,	40
ebrios de ambición. ... En tanto rebosa vino de tristeza, como un hondo cáliz, nuestro corazón!	45
Contemplamos sobre nuestras propias ruinas trocadas las flores de ayer en espinas; y, entre los escombros y la oscuridad, a mirar ansiosa nuestra vida alcanza que ensaya su vuelo la última esperanza con la certidumbre de su soledad	50
En la abrumadora mañana sombría, van, hora tras hora, tejiendo su danza de monotonía; y, apenas efluvia el sol perezoso su luz tenues y rubia	55
entre una cortina muy fina de lluvia ⁶⁸ .	60

Es una composición de estructura compleja: comprende dos estrofas de cuatro versos, dos de seis versos y una quintilla; pero, también estrofas de siete, ocho, nueve y catorce versos por un total de nueve. Los versos son todos hexasílabos y dodecasílabos

⁶⁸ Noboa Caamaño, E., 1922, pp. 73-76.

excepto por tres versos trisílabos. La rima es muy variada e insólita al poeta: la primera estrofa sigue el esquema AbbAcA, las dos estrofas de cuatro versos riman respectivamente: aBba y abAb. La quintilla es acab, mientras que la estrofa de seis versos presenta la rima: AABCCB. La estrofa de siete versos contiene un verso suelto: A-AbcBC, mientras que la de ocho sílabas sigue la rima: AbabaaaB. En la estrofa de nueve versos la rima es: abaBcCddc y, en fin, la de catorce versos sigue el siguiente esquema de rima: abbaCdcEDdeDE.

La estructura que el poeta sigue en esta composición es prueba ulterior de una intensa renovación del lenguaje poético, la riqueza en la elección de las rimas, la alternancia de distinta versificación junto con el uso de variadas figuras retóricas.

En tres partes del poema se evidencian los puntos suspensivos con la función de crear silencio en los momentos más melancólicos. El encabalgamiento caracteriza gran parte de la composición para reforzar los sentimientos del poeta; la enumeración también se evidencia en la sexta estrofa, donde lista las razones de su llanto. Otra figura retórica que resalta es el uso de innumerables epítetos: la última estrofa en particular contiene seis de ellos para describir su mañana y el sol que ilumina su triste vida. La penúltima estrofa resalta una serie de sustantivos que se refieren a la vida del poeta: escombros, oscuridad, esperanza, certidumbre y soledad. El hipérbaton se reconoce en los versos 47 y 48 y un polisíndeton en la sexta estrofa.

La caracterización de estos versos confirman lo que Rama analiza en el Modernismo de Darío, el intento del poeta modernista de lograr en su alta tarea: “transculturar a partir de lo propio y ajeno”, buscar los recursos técnicos para responder al estímulo exterior; tarea que Noboa Caamaño logra en parte. Crea un nuevo instrumento

retórico y literario para expresar su interiorización, ofrece un viaje en sus entrañas, en sus sentimientos más hondos pero no encuentra estímulo al exterior, como logró Darío. Se abandona, ve las hojas del jardín de su vida caer una a una, no encuentra fuerza, voluntad energía para reaccionar. Se encuentra en un mundo de ilusiones, de soledad, de monotonía donde la mañana es “abrumadora” y “sombria”, la luz del sol es tenue y débil y no logra iluminar la vida del poeta.

Se nota, una vez más, la presencia del color gris atribuido a las nubes y al paisaje que indica el estado de ánimo del autor. La estrofa central exalta el existencialismo de Noboa Caamaño que se refiere a lo que no ha podido vivir y sentir, por lo que ha pasado y que no vuelve, por el “ensueño vencido”, y el “calor perdido” del amor. Evoca aquella estrella funesta que guió su vida, la “malaventura” de amar con locura la poesía y tener que vivir siempre “al margen de la vida”.

Toma conciencia, el joven, de la condición que vive el poeta de estos años, que persigue ilusiones, sueños y ambiciones y terminan por contemplar sus “propias ruinas” en la soledad y en la tristeza.

Estos versos son pruebas directas del sentir del poeta finisecular, aquel lugar en la sociedad que no encuentra, y denuncian el destino del poeta que parece nacer con una locura, la de la poesía. El poeta es loco, vive al margen de la vida, entre ensueño e ilusión, entre la pobreza y la tristeza, mientras busca eternamente aquella belleza que no existe sino en sus ensueños.

Y entonces, la mañana se ve sombria y monótona y el paisaje del poeta se llena de lluvia.

Ernesto Noboa Caamaño, crítico literario.

La figura del poeta del dolor deja espacio, a lo largo de su corta vida, a la del crítico literario y con ella logra su plenitud. Empieza en el número uno de la revista “Letras”, con el análisis del libro de Francisco Contreras, *Tierra de reliquias*, que fue escrito en España. El poeta descubre y demuestra su interés por los libros de viajes; considera que este tipo de género pone en movimiento su pensamiento, aguza su sensibilidad y promueve sensaciones; afirma que la lectura del texto del escritor chileno permite respirar el aire de España, sentir la sombra de las palmeras y probar la nostalgia. Considera que la lectura de un libro de viaje “es un poderoso incentivo para nuestros sueños”. La pluma del crítico expresa que ese libro de viaje por España, renueva “la rica savia ancestral” a los hijos de América Latina. Aunque elogia la capacidad de Contreras de narrar con intensidad para así producir en el lector fuertes sensaciones, considera y juzga que el escritor no logra plenamente este mismo intento. Expresa que carece de la observación de los detalles, de las costumbres características de España y se empuja demasiado a describir los espacios geográficos y los edificios, sin emoción. Así escribe y juzga en su apartado de la revista:

Contreras ha hecho su viaje con demasiada precipitación y ayudado en todo instante del *baedeker* tan funesto para los artistas. Su viaje por Italia (*Almas y Panoramas*) fue más reposado, más rico de emotividad, más de poeta. En España, apenas se ha detenido a observar tipos y costumbres características”⁶⁹.

No duda en afirmar que Contreras describe todo fríamente, con ausencia de emoción y “abuso de detallismo arquitectónico”.

⁶⁹ Noboa Caamaño, E., 1912 a.

Otro trabajo crítico de Ernesto Noboa publicado en la sección de “Letras” en el mismo número, fue la crítica sobre el libro de Juan José Soiza Reilly, *Crónicas de amor, belleza y de sangre*. En esta ocasión se expresa, aún más, la severidad del poeta que juzga esa obra una recopilación de artículos sin interés, sin valor e impulsado por la “manía de hacer libro”. Su criterio y juicio dan vida, sucesivamente, a un ensayo de Julio Moreno titulado con las palabras usadas por Noboa Caamaño, *Manía de hacer libro*⁷⁰, en el cual se considera la superficialidad, el apuro y ligereza de algunos escritores al presentar trabajos y publicar libros. Acerca de la obra de Soiza Reilly, el poeta modernista aclara y contrapone los conceptos de “frivolidad” y “superficialidad” considerando que la obra pertenece a la segunda categoría. Valencia Sala nos aclara que el concepto de “frivolidades” se discutió en varias ocasiones en el círculo modernista y dio vida a una importante revista, titulada “Frivolidades”, que se propuso innovar la crítica literaria.

Críticas positivas se enuncian por medio de la pluma de Ernesto Noboa Caamaño en una obra de estilo diferente, el texto de crítica social del escritor boliviano Alcides Arguedas, *Vida criolla*. El poeta considera el libro de Arguedas un valioso trabajo del lenguaje, una obra seria y profunda y “una valiosísima contribución para un futuro estudio psicológico de los pueblos hispano americanos.” Termina su sección de crítica con estos comentarios:

El profundo conocimiento del ambiente en que hace actuar a sus personajes, permite a Arguedas presentarnos escenas características, de admirable realismo. El estilo es firme, claro, preciso como conviene a la índole del asunto. En resumen, un libro que deja en el alma la amargura de la verdad, pero fecundo y saludable⁷¹.

⁷⁰ Publicado en el número 2 de la revista “Letras”, en septiembre de 1912.

⁷¹ Noboa Caamaño, E., 1912 b.

Otra crítica positiva la dirige, en el mismo número de “Letras”, al escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en su obra *Nostalgia*. Escribe que, en un título que parece tan vago, el autor brinda “ramillete de flores de los más varios perfumes”. Se trata de unos artículos sacados de obras anteriores del autor y escritos en distintas épocas y climas. “Todo escrito con esa flexibilidad, esa dislocación, ese preciosismo, que le son peculiares”⁷².

Entre la labor crítica de Noboa Caamaño, se reconoce también la que cumple sobre un texto de Rubén Darío, *Todo al vuelo*, que recoge una serie de artículos escritos para la revista “La Nación” de Buenos Aires. En este análisis, el crítico nota y analiza la predilección que Darío sentía por Valle Inclán y escribe que el vate nicaragüense siempre se ha sentido *inquieto* ante el gran poeta español. Testimonio de ello es el poema de Darío titulado “Soneto” y dedicado al poeta español, en donde habla de él como de “un viejo dios, altanero y esquivo” y expresa claramente: “Tengo la sensación de que siento y que vivo/ a su lado una vida más intensa y más dura”⁷³.

En su sección crítica, el poeta ecuatoriano se sirve de las palabras de un poema irónico de un escritor venezolano, Arvelo Larriva, para afirmar que era Rubén Darío el ser inquietante, “vago y sencillo, risueño y melancólico”⁷⁴.

Ernesto Noboa Caamaño demuestra seriedad, severidad y profesionalidad en su labor de crítico literario también cuando se trataba de escritores consagrados, como Rubén Darío, a quienes no reserva ninguna forma elogiosa. No se deja enredar, no

⁷² Noboa Caamaño, E., 1912 c.

⁷³ Darío, R., 1973, pp. 175-176.

⁷⁴ El poema que cita Ernesto Noboa Caamaño para realizar su crítica sobre el texto de Rubén Darío, es una poesía irónica de Arvelo Larriva, cuyos versos completos dicen lo que sigue: “Este gran Don Ramón Inclán me inquieta/ Dice Rubén el grande. Yo digo del poeta/ Que él es más inquietante que el mismo Valle Inclán/ Porque es vago y sencillo, risueño y melancólico/ Y tiene gravedades de buen burgués católico/ En su lira de Apolo y en su flauta de Pan”.

negocia y, como afirma Valencia Sala, “establece las deudas de estos poetas – Darío y Soiza Reilly – sus referentes e, incluso, señala los límites de su imaginación”⁷⁵.

⁷⁵ Valencia Sala, G., 2007, p. 101.

Capítulo 5. Humberto Fierro. “El poeta del dolor elegante”.

Biografía.

Nacido en Quito en 1890 de padre colombiano y madre ecuatoriana, fue el tercero de diez hijos. Su padre, Enrique Fierro, fue propietario de las haciendas Miraflores y Hato, ubicadas en el valle del Cayambe, propiedades valiosísimas por su ganadería y que en esos años constituían latifundios muy extensos y ricos. Gracias a inversiones de capitales que Enrique Fierro supo aplicar con las compras de otras propiedades, la familia pudo vivir con comodidades fuera de lo común en esta época. Con toda su familia se mudó a la capital y disfrutó de su bienestar económico. Mientras sus hermanos aprovechaban esta situación para viajar con frecuencia a Europa, Humberto renunció a estos lujos para dedicarse a lo que era su verdadera pasión: la lectura. Se sumergía tanto en ella al punto de convertirse casi en una obsesión. El ambiente donde vivía era propenso a la meditación y al silencio y su única compañía eran los libros. Humberto Fierro prefería permanecer en las propiedades de Miraflores más que participar en la vida ciudadana de Quito y fue allí donde encontró sus mejores versos, contemplando la naturaleza entre los colores del cielo en los atardeceres, las figuras de las nubes y el silencio del campo.

Cuando era aún muy joven hizo un encuentro que cambió su vida: descubrió aquellos “ojos de gacela bajo rostros velados”, que iba buscando en sus versos, y los encontró en una callejuela, en la ciudad de Quito. Se llamaba Soledad Paz; el nombre mismo convenció al joven que, en ella, “cree haber encontrado la meta de su destino, la alegoría de su anhelo más claro que ha tomado contorno de mujer”¹. Se casa con ella en

¹ Andrade, R., 1943, p. 89.

1913 contra la voluntad de su madre. Pierde el sustento económico familiar; poco después a eso se añade la pérdida de la hacienda familiar de su esposa, dejando al nuevo matrimonio en una condición dramática. En 1914 nace el primer hijo, que muere el mismo día. En 1917 nace su hija, que llevará el nombre de Aída. Para el 1923 la situación económica del núcleo familiar Fierro-Paz no había mejorado. Humberto Fierro no tenía ingresos económicos, fueron años de pobreza y el alma del joven es devorada por una profunda nostalgia de Miraflores, de andar por los bosques, de aquellos atardeceres que nutrían su espíritu. El poeta deja la casa familiar para siempre regresando al mundo de la soledad. Su orgullo no le permite volver al hogar materno ni pedir favores para encontrar trabajo y entonces se ve obligado a vivir en un cuarto modesto de Quito y hacer trabajos en oficinas públicas por un tiempo. Bajo presiones y requerimientos de su madre, decidió, por fin, volver a la residencia materna al norte de Quito donde aún residían sus hermanas. Allí se quedará hasta el 1929, cuando la depresión había vencido sus ganas de escribir poesía.

Aunque no se especifiquen oficialmente las causas de su muerte, se cuenta que durante un día de agosto mientras paseaba por un arrabal, se cayó bruscamente y allí, en su predilecto paisaje rupestre, encontró la muerte a los 39 años de edad.

Por lo que se refiere a su personalidad, muestra cierta actitud de orgullo y desdén que inspira a menudo juicios negativos y adversos, pero parece ser una máscara para su incurable timidez y soledad. Es introvertido y distante, llevaba cierta arrogancia e ironía típica de un joven aristócrata y por eso resulta de temperamento extraño dentro del grupo modernista; sin embargo, esto no impidió que sus amigos poetas advirtieran su inteligencia, sensibilidad y talento.

No solía hablar mucho, aunque en ocasiones sorprendía con sus exclamaciones sarcásticas. Era solitario y en el silencio buscaba el equilibrio de su existencia mientras vivía en una neblina de melancolía.

Humberto Fierro fue el único entre los “decapitados” que vivió las distintas transformaciones sociales y acontecimientos trágicos del país hasta casi toda la tercera década: el Ecuador había pasado por el levantamiento popular de Guayaquil en 1922 y la sublevación militar en julio de 1925, producto de la crisis económica. Eran años de sacrificio, pobreza y violencia. Sin embargo, la poesía de Humberto Fierro no representa una auténtica expresión de la vida actual; tanto él como sus compañeros, por incompreensión o decepción, escribieron una literatura en la que la realidad no hace acto de presencia, quizá por su inconformidad con el medio. Entonces la pregunta que nos podemos hacer, y a la cual contestó Pareja Diezcanseco, es: ¿por qué Humberto Fierro, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y Medardo Silva no toman entre sus motivos poético el de la patria? “Pues porque no veían en ella consistencia nacional, disimulaban el amor materno en el deseo de huir a otros mundos de mágico atractivo y llegaron así al país de la muerte”².

Borja y Noboa Caamaño habían tenido la oportunidad de viajar a Europa, de salir del Ecuador para conocer otras culturas desde cerca, encontrarse y vivir directamente las corrientes literarias que triunfaban en la Francia del principio del nuevo siglo, y la aprovecharon. Humberto Fierro, por su parte, nunca dejó el país pero viajó a lugares lejanos y exóticos con su alma, atravesó Europa y se quedó al margen del mundo con su imaginación. Pareja Diezcanseco escribe en un ensayo:

² Pareja Diezcanseco, A., 2010, p. 65.

Cuando la gente empieza a viajar por regiones del alma desconocidas y cuando lo hace también por geografías civilizadas y cultas, llevando cada quien en su bagaje el alegre alivio de haberse librado de un peso negro; entonces, la forma literaria adquiere casi de golpe su incipiente madurez, incipiente pero feliz. Y el aficionado a escribir, el amateur de antes, se convierte, en cierta medida, en profesional –por dedicación seria– de la literatura: se ha despojado del inferior sentimiento de vergüenza que provenía del territorio de sombras a que estuviera sujeto su espíritu³.

Aunque Pareja Diezcanseco se refiriese a todos los poetas ecuatorianos del nuevo siglo, son palabras en las cuales reconocemos firmemente el recorrido que nuestro autor emprende en su poética y los hace lanzando una mirada a la historia, a las literaturas extranjeras, a la mitología griega y a la música europea desde su refugio imaginario, sin nunca viajar.

La obra de Humberto Fierro resulta un tanto diferente a la de los dos autores analizados en los apartados anteriores. Se caracteriza por su forma y sus temas, casi en cada poema parece expresar cierto dominio de la lengua, conocimiento de libros, artes, mitos. Revela una poesía más rígida, pero al tiempo sincera, profunda y angustiada. Alrededor de tantas peculiaridades también se observarán entre sus versos algunos elementos principales: una luz de esperanza, de consuelo, una razón de vida, el culto a la belleza y una indiscutible obsesión por la literatura. Las poesías de Fierro representan el escaparate de su cultura y conocimientos, alude a referencias mitológicas, cósmicas, de viajes y de leyendas que reflejan sus experiencias y sus vastas lecturas. A diferencia de Borja y Noboa Caamaño, en Fierro se puede advertir una búsqueda de universalidad, la visión del mundo lírico como de un cosmos, un sentimiento de alegría y optimismo que se alterna al tedio y la melancolía y que, a lo largo de su obra, tomarán un lugar

³ Pareja Diezcanseco, A., 2010, p. 61.

importante. Sin embargo, en las palabras de Fernando Balseca, “la tristeza y la muerte son de otro orden: son un elemento más de ese cosmos vibrante que nos rodea”⁴.

Había vivido hasta sus veinte años en la hacienda familiar y conoció la vida y los problemas de los indios, sin embargo no hace ninguna alusión a ellos en su obra poética. “Fierro prefirió el cultivo de la subjetividad y la construcción de un universo simbólico”⁵, acierta la escritora Valencia Sala. Bebe en distintas fuentes para apagar su sed interior y por eso su obra refleja libros y autores de todas las épocas y ámbitos. Reconoce la belleza solamente en los tiempos pasados, en el recuerdo, en el ensueño a través de motivos feudales, castillos medievales, juglares errantes. Atraviesa los países nórdicos europeos como Dinamarca, con la tristeza de su príncipe; viaja a Inglaterra, con las lecturas de Shakespeare. Alude a la obra maestra de Dante Alighieri, a Leopardi, a la aventura de Don Quijote, atesora los libros de Byron, de Musset y modela su lirismo la admiración por Heine. “Pero un motivo predominó en su obra: el recuerdo de épocas galantes y lejanas”⁶, escribe Hugo Alemán.

El hastío de vivir, su melancolía creciente, una nostalgia elegante y lacerante caracterizan muchos de sus poemas como declara abiertamente en estos versos:

Y mi corazón y mi alma delirantes
se dan sin condiciones a la melancolía...

A la melancolía, que invita en esta hora
a oír largamente el agua y el ruiseñor que llora⁷.

Humberto Fierro vive desterrado y aislado, la ciudad no le interesa, su pasión son los libros que predominan en su ordenada y elegante habitación más que las tentaciones

⁴ Balseca, F., 2009, p. 103.

⁵ Valencia Sala, G., 2007, p. 75.

⁶ Alemán, H., 1949, p. 50.

⁷ Fragmento de la poesía “La tristeza del Ángelus”, Fierro, H., 1919, p. 18.

del mundo exterior. Es el poeta de la melancolía y de la nostalgia, tendía a alejarse de las personas, situaciones o cosas que le procuraban dolor, retirándose en su soledad, en su exilio acompañado de su íntimo sufrimiento. Con razón fue definido “el prisionero de la soledad” por Jorge Carrera Andrade⁸. Entonces, el aislamiento se plasma en un tesoro y en un consuelo que lo llevan al rechazo de la sociedad aristocrática a la cual pertenecía, de la colectividad, del hombre y de la ciudad.

El crepúsculo es su momento predilecto del día, en él se refugia, en sus colores, en su melancolía, en sus sombras. El ocaso le permitía desprenderse del mundo externo y retirarse en su propio universo hecho de pensamientos íntimos, sueños y silencio.

Valores simbólicos tendrán, en su obra, los conceptos del tiempo, la naturaleza, la música, la pintura, el pueblo heleno, que iremos analizando profundamente a través de sus versos.

Como Borja y Noboa Caamaño, Humberto Fierro no pudo prescindir de las lecturas e influencias de Verlaine, Samain, Baudelaire y Mallarmé, pero mientras sus amigos siguieron a los poetas malditos franceses, que los condujeron a entrar en el mundo de los paraísos artificiales, Fierro no se entregó a ellos. Los primeros dos poetas considerados eran análogos, se parecían en obras y vidas y sus versos se llenaban de dolor y sufrimiento, Fierro por otro lado, abarca la tristeza en su obra pero no se pierde en ella y no se deja atrapar; su poesía vira hacia otros motivos y elementos. Hugo Alemán declara acerca de este asunto: “Su poesía tiene mayor amplitud de horizontes. Una prodigiosa gama de matices. Esta circunstancia feliz le impide caer bajo la férula asesina

⁸ Carrera Andrade, J., 1947.

de los alcaloides”⁹. De hecho, Humberto Fierro no se reconoce completamente entre las filas de los poetas malditos, su visión literaria era menos conmovedora y más intelectual, tenía referencias históricas más amplias que sus amigos poetas. Según Miño Grijalva “solamente se identificaba por completo con el estilo y filosofía de vida de Borja y Noboa: vivir para la poesía, lo bello y lo noble”¹⁰.

En 1919 aparece la que sería su única obra publicada en vida *El laúd en el valle*¹¹. En ella reúne 47 poemas, muchos de los cuales habían aparecido en las revistas del tiempo acompañados por ilustraciones de su propia mano. El poeta publicó en las revistas “Frivolidades”, en “Letras”, en “Caricatura”, en “Arte Nuevo”, en “Renacimiento”. En esta última revista, en 1916 Ángel Medardo Silva, redactor jefe, que nutría gran estima del poeta quiteño, había publicado, aun antes de la publicación de su obra, un estudio titulado «Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro», y había escrito la nota introductiva titulada “Humberto Fierro” para el poema “Fantasía Desobligante”.

Fierro completó una segunda obra titulada *Velada Palatina*¹² que el poeta presentó a una editorial de Quito pero, por razones desconocidas, fue retirada por el propio autor y no vio su publicación hasta veinte años después de su muerte, en 1949¹³.

De esta segunda obra se ocupó el autor guayaquileño Humberto Salvador, que reunió y

⁹ Alemán, H., 1949, p. 64.

¹⁰ Miño Grijalva, W., 2007, p. 133.

¹¹ Existe una segunda edición de la primera obra de Fierro que fue publicada en 1950, por la editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana con un prólogo de Hugo Alemán. Todos los poemas de *El laúd en el valle* se reúnen también, como en los casos de Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño, en las antologías de Humberto Salvador, (1949) y de Hernán Rodríguez Castelo (1972). En las dos antologías no se encuentra el poema “Ofrendas de rosas” que el poeta escribe en ocasión de la muerte de Arturo Borja.

¹² Parece que el nombre original de este segundo poemario era *Velada sentimental*, pero en algún momento el autor quiso cambiar el título.

¹³ También los poemas que forman *Velada Palatina* se pueden consultar en la obra de Humberto Salvador y de Hernán Rodríguez Castelo.

golpea soñolienta
 con agria voz robusta
 el penoso silencio,
 y tiemblan las oscuras 30
 ventanas que presencio
 trocarse en sepulturas,
 donde la luna orea
 geranios de flor mustia...
 La campana golpea 35
 con monótona angustia.

El reloj de mi estancia
 martillaba en la sombra
 con áspera constancia...
 Yo corrí por la alfombra, 40
 levantándolo en brazos,
 y lo estrellé sonoro,
 y al saltar en pedazos
 del viejo marco de oro
 la pesadilla blanca, 45
 dejó una oscura fosa
 que difundió una franca
 respiración terrosa...¹⁴

Es una composición con cuatro estrofas de doce versos heptasílabos, todos con rima rigurosamente alterna (ababdcdefef).

Este poema está repleto de conceptos oscuros y angustiosos. Los lugares que el poeta inserta son el monasterio, el cementerio, la fuente, el parque, la iglesia, pero todos están sumergidos en una neblina de angustia y tristeza. El hastío, lo sombrío, un silencio penoso y sobre todo la pesadilla, que se repite dos veces en las estrofas, son otros elementos que invaden el alma del poeta. Se notan dos colores dominantes a los cuales recurre el poeta en su descripción: el amarillo, para describir su sentimiento de tristeza y la fontana donde se refleja la luna, y el blanco que usa en la misma estrofa para describir la pesadilla; en la misma estrofa, “pálida” aparece la calleja, uno de los lugares poéticos

¹⁴ Fierro, H., 1919, p. 46-47.

mencionados. El poeta crea un contraste entre la blancura y la oscuridad en la descripción de los elementos de su paisaje. El blanco del cementerio, así como la palidez de las calles, quieren simbolizar la falta de vitalidad en el ambiente, mientras que la oscuridad y sus tonalidades quieren describir un paisaje tétrico. A los efectos visuales se asocian sonidos abrumadores que el poeta trasmite a través de las campanadas lentas, que golpean el silencio y hacen temblar las ventanas oscuras, y el chillido del búho en la noche oscura y profunda. La lograda intención de Fierro es la de crear un universo de símbolos que permiten sumergirse en las más vagas emociones. Quiere que el lector vea, sienta y oiga a través de sus versos. Suscita sensaciones angustiosas, da unas imágenes que oprimen y también los efectos sonoros que crea son abrumadores. De hecho, este poema resulta entre los más simbolistas de la poética de Humberto Fierro; para él, como para los escritores franceses, la relación entre los colores, los sonidos, la música y hasta los perfumes tuvo mucha importancia.

En la última estrofa, el lector puede escuchar también el martillar del reloj en la alcoba del poeta que empapaba las sombras y el silencio. El poeta pone fin a este momento y ambiente lúgubres con una acción improvisa y desesperada: corre por la alfombra y estrella aquel reloj con el intento de acabar con aquella angustia, pero quedan sensaciones aflictivas: una “pesadilla blanca” y una “respiración terrosa”. El acto final del poeta parece una forma de reaccionar contra el tiempo, contra aquellas horas que le regalan solamente tristeza y angustia.

Desde aquel día del primer encuentro, los dos jóvenes poetas entablaron una amistad fraternal y Borja representó “el único que interrumpía los silencios profundos de mi vida”, como el mismo Fierro declararía a la revista *Caricatura*. Humberto Fierro

entra, así, en el grupo de los modernistas ecuatorianos, lo fortalece y se destaca “como uno de los poetas modernistas más personales y con gran fuerza en el estilo poético”¹⁵. Sus versos no se colman de lugares comunes, prefería un léxico culto y expresiones eruditas, sus estrofas se llenan de elegancia y melancolía. Por eso fue definido el “poeta del dolor elegante”, porque según Hugo Alemán “en verdad tuvo siempre un alto sentido y una elevada expresión para todas las vicisitudes de la vida”¹⁶.

Humberto Fierro y Ernesto Noboa Caamaño se conocieron algún día no precisado de 1910 y entrelazaron rápidamente una fuerte amistad, una complicidad y entendimiento fraternales. Noboa Caamaño le acompañaría varias veces en su retiro campestre, compartiendo sueños de belleza pero también inquietudes. Hugo Alemán nos ofrece una irónica anécdota acerca de los días que Noboa Caamaño había pasado en la residencia de la familia de Fierro:

Pero hubo quien afirmara que algunas veces, avanzada ya la noche, Noboa Caamaño, a través de las ventanas de su habitación, podía contemplar que se deslizaba por los oscuros corredores de la hacienda, una sombra blanca, lenta y silenciosa. Que aterrado por aquella miedosa aparición, dejó pronto el agreste refugio, sorprendido de que Humberto Fierro pudiera vivir tranquilamente en esa espantable nidada de fantasmas. Mas, esas mismas gentes referían que aquella espectral silueta no era sino la del propio poeta Fierro: acostumbraba dar tan extraños paseos, cuando no podía conciliar el sueño¹⁷.

Uno de los poemas que recoge elementos que Fierro comparte con sus amigos se titula “Dilucidaciones”, que forma parte de la obra *El laúd en el valle*. Expresa cierta ansia de vivir, como se había leído en “Vox Clamans” de Noboa Caamaño o en

¹⁵ Miño Grijalva, W., 2007, p. 71.

¹⁶ Alemán, H., 1949, p. 55.

¹⁷ Alemán, H., 1949, p. 63.

“Epístola” de Borja; la condena de la rutina burocrática con un fuerte deseo de evasión que había expresado en “Anhelo” Noboa Caamaño y Borja en los versos de “Madre locura”. Entre los versos de “Dilucidaciones” se advierte el pesimismo del poeta, los intentos de fuga y el fracaso final, seducido por la muerte como única forma de evasión, que también hemos leído en Noboa Caamaño, entre las líneas de “Vivo galvanizado”.

“Dilucidaciones”

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

Desvaneci6se el ansia de la sabiduría 5
desde que me visitan la Noche y el Dolor,
yo no creo que un sabio pueda con su alegría
borrar la certidumbre de un simple trovador.

Y todo lo que ahora conozco de la vida 10
es que me encuentro triste de ser y de pensar...
Mi Musa es una sombra que guía mi partida
con la fatal ceguera de una ola de la mar.

¿Qué escrutas, alma mía en esta eterna esfera
si fuera de ti misma no tienes qué perder?
¿Por qué tornas los ojos, insólita viajera, 15
si el llanto que tenías ya no te ha de volver?

Mis viejas ambiciones durmieron incoloras,
mis sencillos afectos y mis odios también;
y lejos de la playa de creencias sonoras
no sé mentir consuelos, ni quiero que me den. 20

Queda entre los recuerdos mi juventud amada
que no ha de acompañarme con la desilusión,
no quiero buscar glorias ni quiero buscar nada,
¡porque en cualquiera senda me pesa el corazón!

Me han familiarizado los días de fastidio 25
con la idea rosada de tener que morir...
Yo no tengo Pegasos... Voy cansado al Excidio

¡Y no cantaré nunca la dicha de vivir¹⁸!

En su estructura, este poema se compone de siete cuartetos de versos alejandrinos con rima alterna. Destaca la pregunta retórica en la cuarta estrofa en donde el joven pone el interrogativo a su propia alma, que no quiere volver a sentir, vivir y llorar. Con los puntos suspensivos en la tercera estrofa, el poeta quiere crear una pausa después de declarar su cansancio de vivir, y en la última estrofa cuando evoca la muerte y el abandono.

El primer mensaje que se advierte en la primera estrofa es la pequeñez del hombre en la inmensidad del cosmos. El poeta pierde su “ansia de sabiduría” envuelto en el dolor y en la noche que han absorbido su alegría, ya lejana. El existencialismo de Fierro se evidencia en el tercer cuarteto cuando escribe: “Y todo lo que ahora conozco de la vida/ es que me encuentro triste de ser y de pensar”. El poeta parece amanecer con otro sentido de la vida, se siente cansado, su alma “torna los ojos” a las ambiciones que alimentaban sus días, a los amores y a los odios de su corazón. El poeta se rinde, no busca consuelo ni gloria, pierde interés por todo y le queda la nada. Sus días, entonces, se llenan de fastidio y de recuerdos con la resignada conciencia de “tener que morir”. Fierro termina estos versos de queja afirmando que no posee Pegaso, el caballo alado de la mitología griega, hijo de Apolo y Minerva, que representa, en las filas del Modernismo, la figura del poeta y sus capacidades de volar por medio de sus versos.

Rubén Darío escribió un soneto titulado “Pegaso” que se publicó por primera vez en la revista “El Cojo Ilustrado”, el 15 de noviembre de 1905. El caballo alado junto con centauros, faunos, cisnes, rosas, el oro y el azul representa simbólicamente la poesía.

¹⁸ Fierro, H., 1919, pp. 52-53.

Fierro, quizás por influencia de Darío, o por sus lecturas helénicas, usa Pegaso en este poema con el mismo sentido. Siente cansancio, se acerca a su propia ruina y rehúsa cantar “la dicha de vivir”.

Como sus compañeros, Humberto Fierro no solía fechar sus escritos, por lo cual no se conoce el periodo exacto de composición pero, a diferencia de Ernesto Noboa Caamaño y Arturo Borja, organizó personalmente los dos poemarios. No conocemos con exactitud el criterio que siguió el autor en la organización de sus poesías dentro de las dos obras. En este trabajo el análisis e interpretación de los poemas de Humberto Fierro seguirán un criterio basado en las temáticas, principalmente, pero también intentando seguir aquel camino vital que siguió el joven a través de sus versos. Una senda que lo llevó de los sentimientos de alegría, de belleza y de amor, a los del dolor y tristeza, hasta llegar a aquella depresión y aislamiento que lo condujeron a la muerte.

Los dos poemas analizados anteriormente forman parte de su primera obra y son representativos de la poética modernista de Humberto Fierro y también los que le procuraron más popularidad y reconocimiento entre su círculo de amigos poetas. De aquí en adelante haremos un trabajo de interpretación y análisis de los poemas de *El laúd en el valle*, primero, y sucesivamente se seleccionarán las poesías de su segunda obra, *Velada Palatina*. El intento es evidenciar e interpretar eventuales cambios de estilo o maduración en la forma, la posible evolución en los temas que elige en los años posteriores a su primera obra y los sentimientos que se desprendan de sus versos.

El laúd en el valle.

La poesía de Humberto Fierro se distingue de la de Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño por ser más austera y por buscar constantemente la perfección formal. Amaba la pintura y, de hecho, *El laúd en el valle* recoge sus propias ilustraciones y su autorretrato. Las temáticas que se esconden entre los poemas de esta primera obra del joven escritor son varias y distintas: nuevas, en algunos casos, en comparación con los otros modernistas decapitados; en otros, siguen la misma ruta poética de algunos poemas analizado hasta ahora.

La naturaleza ocupa, sin duda, un lugar primordial en la vida y obra de Humberto Fierro. Usa la mariposa, los prados, las libélulas, las flores y la imagen del valle para representar sus sentimientos y su espacio poético. La música representa un elemento que cultivó con pasión y que contribuyó a sus ritmos inefables por medio de Chopin, Beethoven, Liszt, Bach y Rodenbach. Su pasión por el mundo del arte se refleja en muchos de sus poemas, algunos vuelven atrás con los siglos a través de distintas referencias, como al escultor griego Fidias, o de la Venus de Milo, que permiten un acceso a la cultura europea remota.

En los versos de Fierro son frecuentes las referencias a mitos y a leyendas. El poema “Rondó Galante”, por ejemplo, cita figuras muy distintas: de Ossian, que era un mito irlandés, a Thor, dios del trueno en la mitología germánica. Otros poemas serán escenarios de mitos griegos, un ejemplo es el personaje de Ananké, o la figura de Pegaso, que se repetirá en dos poemas, y los personajes de Píramo y Tisbe¹⁹, protagonistas del

¹⁹ La fábula de Píramo y Tisbe es uno de los episodio de *Las Metamorfosis* de Ovidio que fue utilizado en la poesía del siglo de Oro. Garcilaso de la Vega escribió un soneto sobre este tema; posteriormente Góngora escribe un romance cuyos personajes son Píramo y Tisbe pero con la intención de burlarse de la mitología y de Ovidio, sólo por citar dos ejemplos.

poema “Hoja de álbum”. En este mismo poema se hace mención a Deyanira y al Centauro, cuya historia se relata en la obra de Sófocles, *Las Traquinias*.

En lo que se refiere a las referencias literarias que Fierro introduce en sus versos, pertenecen a los escritores franceses como Musset, Balzac, Verlaine, a la literatura norteamericana con Poe, llega hasta Italia con citas de Dante Alighieri, D’Annunzio o Torcuato Tasso e incluso a la literatura celta. Este abanico de temáticas y referencias muestran las lecturas universales y la cultura cosmopolita que el poeta maduró sin nunca viajar al extranjero.

El poema que abre la primera obra de Humberto Fierro, cuyo título es “Carta”, es una especie de prólogo a su obra:

Te ofrezco estas baladas. Yo sé que cuando un día paseas por el valle gentil como Lucía De Lammermoor, recuerdas versos sentimentales como en las buenas tardes de fiestas musicales que perfumaba Abril los pífanos de oro;	5
y pues que tu amistad es de un beleño moro, quisiera complacerte lo mismo que el silvano que toca en las vendimias un aire siciliano. Aquí te repetía que el mejor bien del suelo es una puerta al valle y un piano sin consuelo;	10
aquí dice el coloquio del manantial y el viento qué fino entre los bienes es el aislamiento donde Musset cantara, Balzac escrito hubiera una novela íntima de amor y de quimera. La nieve de los montes, el fresno y el aliso,	15
hacen de este paraje risueño un Paraíso, y mucho he recordado del tiempo veleidoso que no envidiaba nada del Rhin ni del Toboso. Pero aunque el dolor viejo, la mal cerrada herida, sangra en los <i>intermezzos</i> amables de la vida;	20
aunque de mis quimeras y mis felicidades me queda en el laúd el son de las saudades, un solo día bueno borra los malos días dejando el oro nítido de las melancolías...	
Ahora que el poema silvestre de la infancia	25

viene empalideciendo de tonos la distancia,
 y que en su silencio me habla a su dulce modo
 tu casa solariega tallada por el godo,
 te ofrezco este capricho como una flor de espino
 cogida entre las flores humildes del camino. 30
 Presentes en mi alma las rosas de alegría,
 tu delicado acento tiene la melodía
 que hace danzar los silfos bajo el frescor del haya
 y el corazón dispone para la ciencia gaya.
 Quizás hoy como entonces te guste algún capítulo 35
 o un poema breve, escritos solo a título
 de haber amado un tanto la vida y el detalle.
 Imagínate sólo que es un sueño en el valle²⁰.

Esta composición se compone de 38 versos alejandrinos (7+7), con el verso 12 que presenta un encabalgamiento léxico. El acento en sexta sílaba crea la cesura que rompe la palabra “bié//nes”. Por este efecto se aumenta de una sílaba el primer hemistiquio. La rima es gemela. La composición se divide en dos partes: la primera es constituida por 24 versos y los restantes componen la segunda fracción del poema. Esta separación representa los dos espacios poéticos del autor y dos momentos distintos: del imaginario romántico al aislamiento en el valle. En el verso cinco el poeta crea un universo hecho de distintas sensaciones: la música y los perfumes que se funden en la imagen poética del “pífano de oro”, que en la poesía modernista quiere expresar belleza.

El poema entero ofrece un escenario del universo simbólico de Fierro. En la primera parte de la composición, el poeta se encuentra en un mundo romántico, simbolizado por el personaje de Lucía de Lammermoor²¹, protagonista de un amor imposible que termina trágicamente con la muerte de los dos amantes. Anticipa, en el verso diez, el terreno donde radica su poesía, el valle, y prevalecen dos cosas en la vida

²⁰ Fierro H., 1919, p. 5-6.

²¹ Es la protagonista de un drama teatral italiano con música escrita por Gaetano Donizetti en 1835 y basado en la novela de Walter Scott *The bride of Lammermoor*. Es considerada una de las óperas más emblemáticas del romanticismo con sus momentos trágicos y musicales inolvidables.

del joven: su naturaleza y una inseparables melancolía. En este contexto, coloca los ideales del romanticismo francés: Musset y Gautier. El paisaje es dominado por la naturaleza: “la nieve de los montes, el fresno y el aliso”. Más allá el poeta se entrega al recuerdo de estos tiempos lejanos citando lugares históricos como el Rhin, que fue escenario de relevantes eventos históricos y también de leyendas antiguas²²; el Toboso, que era lugar de origen de Dulcinea, el personaje femenino que encarna el ideal del amor para Don Quijote de la Mancha. En los últimos versos de la primera parte del poema el autor expresa optimismo; explica que, aunque el recuerdo lo lleve al dolor y la vida le reserve el sonido melancólico de su laúd, un día de felicidad puede superar los momentos tristes y malos: “Un solo día bueno borra los malos días/ dejando el oro nítido de las melancolías”.

En la segunda parte el poeta ve su juventud pasar, sus versos juveniles cambiar pero, aunque ya no se sienta joven, sigue cultivando sus poemas, que recogen las semillas del camino de su vida. El autor recuerda sus momentos felices, parece optimista y no intenta sofocar su alegría y su amor por la vida. Ofrece al lector “el capricho” de su poesía como si fuese una rosa recogida en su camino. Toda su composición es un intenso “sueño en el valle”.

El significado de esta “Carta” encierra el recuerdo y la realidad. Fierro mira a los años pasados con admiración pero no los desea, acepta la realidad en la cual se encuentra, acoge el valle como lugar de inspiración y, al mismo tiempo, melancolía y ensueño.

²² Arturo Borja menciona en su poema titulado “A Lola Guardera”, la leyenda de las once mil vírgenes que atravesaron el río Rhin para acompañar a su princesa y es allí donde todas encontraron la muerte.

la poesía modernista hacen referencia a la serenidad y a la pureza. En la primera estrofa Fierro crea profundas asociaciones entre las partes del cuerpo de la mujer y los sentidos sensoriales de la vista, del oído y del olfato empezando por el valle florecido del Edén, siguen los vales de Chopín y, en fin, el perfume de las lilas. A estas sensaciones se agregan los ojos y la mirada de la mujer que anuncian un estado de ánimo tranquilo y en armonía con la vida. En la segunda estrofa quiere describir la fascinación de las protagonistas femeninas románticas de Alan Edgar Poe, haciendo mención a ellas, concebidas como figuras espirituales, misteriosas, sabias y siempre frágiles, pálidas y delgadas. En las últimas estrofas sigue describiendo los atributos físicos de la mujer, comparada a figuras mitológicas. Menciona la manera de caminar de Malvina, una de las protagonistas de los poemas de Ossian²⁴, el bardo céltico que vivió en el siglo tercero, presunto autor de una cadena de poesías en las cuales cantaba las gestas heroicas y las batallas de su padre. Malvina, descrita como dulce y encantadora, era la esposa de Óscar, hijo de Ossian, que se quedó viuda el día de su boda; destino similar le tocó a éste, que vio morir a buena parte de sus seres queridos y terminó por quedarse ciego. Malvina acompaña los días amargos de la vejez del héroe británico mientras camina en las vías solitarias y calladas de los bosques y los montes evocando los recuerdos de los combates, sus sentimientos y sus melancolía a través de su exquisita poesía. La analogía con este personaje y sus particularidades refuerza en Fierro el tema del recuerdo, de la nostalgia y el poeta se reconoce en la figura y en la soledad de Ossian. En la última estrofa se sirve de dos mitos para seguir describiendo a su musa. Habla del cabalgar de la mujer, a la que

²⁴ *Los poemas de Ossian* es una obra atribuida al autor escocés James Macpherson que se hizo célebre con la publicación y traducción al inglés de la antigua lengua gaélica, de una serie de poemas que afirma haber encontrado a finales del 1700. Muchas especulaciones existen acerca de la existencia de este personaje, sin embargo, estos cantos antiguos plasmaron entre las mejores páginas del Romanticismo británico.

relaciona con Thor, dios del trueno y protector de los agricultores en la mitología nórdica. Tenía larga cabellera rojiza y un poderoso martillo con el cual protegía a los seres humanos. En fin, en la descripción de los labios de la musa, el poeta usa una analogía con Fidias, escultor que nació en Atenas el 490 a.c. y fue uno de los exponentes máximos de la escultura griega clásica. En este poema Fierro expone su conocimiento del arte y de la escultura griega pero también de la literatura europea del norte con sus mitos y personajes que marcaron épocas importantes. Belleza y cultura son sus fundamentas para dar otra dimensión al recuerdo.

Humberto Fierro escribió versos que expresan los momentos alegres, viaja a través de sus referencias, de sus citas y lleva al lector a países exóticos, épocas remotas, como sucede en el poema anterior. Un escenario parecido se alza en otra poesía titulada: “Balada de la noche”:

Los mundos que en lo infinito graban como caracteres luminosos, de la noche la poesía solemne;	
las montañas mayestáticas cubiertas de hielo siempre, como aras de la luna que eleva el Omnipotente;	5
los mares que en los peñascos rompen en salvas perennes, y explayan desde los siglos sus olas que mansas duermen;	10
los abrazados desiertos que cruza el león rugiente sobre civilizaciones que descansan en la muerte;	15
los países populosos de los Papas y los Reyes; las comarcas de las selvas y las regiones de nieve.	20
Todo el Cosmos es la patria sus límites y solemne,	

como barca vagabunda
de un disperso continente²⁵.

Esta composición consta de 24 versos octosílabos. La rima es asonante (e-e) y alternada. Los elementos que caracterizan estos versos son cósmicos: el mar, las olas, la luna, las montañas y los desiertos, pero también las selvas y la nieve. Todo contribuye a crear el continente, el Cosmos del poeta. Son los lugares que alcanza la poesía de Fierro atravesando aquellas civilizaciones que ya no existen y que “descansan en la muerte” y los países populosos modernos con sus papas y sus reyes que gobiernan la época en que vive el poeta. Hace referencia también a los acontecimientos que cruzaron los desiertos y las montañas, así como los mares y las selvas para construir la historia que su poesía quiere elevar. Pero, el mensaje de Humberto Fierro en estos versos es que su poesía es “solemne” y no tiene límites ni comarcas, viaja en un barco vagabundo, es un continente “disperso” o, como su verso célebre afirma, “todo el cosmos es la patria”.

Viaja la poesía de Fierro y nos lleva hacia lugares lejanos con personajes mitológicos, como sucede en los versos de “Thulé”.

Era una aldea agreste de frondas rumorosas
que evoca paisajes de la época que fue,
de los de la Edad Media sombría de Doré
caros a los poetas de fibras dolorosas.

Las lomas erizadas de ramas olorosas
le daban el aspecto de una triste Thulé,
donde yo paseaba pensando en Ananké
a tiempo que el Ocaso se desangraba en rosas...

su lago tenebroso...su templo que fingía
ser obra de los gnomos antiguos de la umbría
y ya era como un templo que abandonó el amor!...

Faltaba quizá amantes que alegren esa calma,

²⁵ Fierro, H., 1919, p. 8.

pero en aquellos días no había allí ni un alma
y sólo yo paseaba a solas mi dolor²⁶.

Se trata de un soneto en versos alejandrinos (7+7) con rima ABBA en los cuartetos. En la primera estrofa, el autor describe el espacio poético, que es la aldea agreste acompañada por otros elementos de la naturaleza que se contraponen en sus características descriptivas: las ramas olorosas, en el segundo cuarteto, que representan un elemento positivo y, por otro lado, el lago tenebroso, en el primer terceto, que cambia el escenario e introduce negatividad. Este paisaje rupestre es fuente de inspiración de sentimientos distintos, la observación de ello lo lleva a paisajes del pasado, “de la Edad Media”, que eran tan magistralmente ilustrado por Paul Gustave Doré, pintor y escultor francés entre los más fecundos y talentosos del periodo romántico. Doré había ilustrado obras maestras como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *Don Quijote de la Mancha*, y la misma Biblia. En el segundo cuarteto, el poeta sigue describiendo el paisaje que denota un estado de ánimo sereno y lleva el imaginario del poeta a un mundo lejano y legendario: Thulé, como el mismo título del poema. El nombre Thulé, o Tile en latín, se usaba en la antigüedad griega para identificar una isla misteriosa situada en las aguas gélidas de los países nórdicos europeos. La analogía del paisaje que observa el poeta con un lugar tan lejano y aislado quiere representar el estado de ánimo del poeta, su deseo de evasión y, en su contemplación, afirma sentirse como Ananké.

Este personaje introduce otra referencia a la mitología griega que apasiona el poeta. En el mito romano se llamaba *Necessitas* y representa la personificación de lo inevitable, la necesidad, la compulsión y también lo ineludible. Según la leyenda, Ananké es una diosa que se formó de la nada como ser incorpóreo y serpentino cuyos brazos

²⁶ Fierro, H., 1919, p. 9.

abarcan todo el universo. Fue madre de Éter y de Érebo, que representan la luz y las tinieblas. Según mi interpretación, la presencia de este personaje mitológico en estos versos parece anticipar lo que es lo inevitable para Fierro: el dolor y la luz, que se alternan a la oscuridad. De hecho, en el terceto que sigue aparece el “lago tenebroso” y surge un cambio del escenario: el ambiente es velado de umbría, prevalecen el sufrimiento, la soledad y la tristeza. En la última estrofa el poeta anuncia con desesperación su aislamiento, la añoranza del amor y de aquella alegría peculiar de los amantes. El joven se queda solo en aquella aldea sumergido en el dolor.

Una temática similar al poema “Thulé” se puede encontrar e interpretar en los versos del poema titulado “Mariposas de oro y de nieve”.

Nacía Primavera la reja del Oriente abría dulcemente la aurora del Amor y un coro de alegría	5
loaba mil detalles, las hijas de los valles y el néctar de la flor.	
Se iba Primavera, se iba el triste Otoño que el último retoño mustiaba en el alcor; y las fuentes crecidas bajaban del Octubre	10
con carcajada lúgubre al valle del dolor ²⁷ .	15

Métricamente, es una composición formada por dos estrofas de ocho versos heptasílabos cada una. Los dos versos que abren las dos estrofas repiten la palabra “Primavera” con una contraposición: en el primer verso “nacía”, en la segunda estrofa “se

²⁷ Fierro, H., 1919, p. 21.

iba”. El quinto verso de cada octavilla es suelto y la rima de la primera estrofa, que se repite en la segunda, sigue el siguiente esquema: abbc –ddc.

La separación de las dos estrofas representa dos momentos distintos que vive el poeta y la mutación de la alegría a la tristeza y del amor al dolor. Es fácilmente reconocible la componente positiva, en la primera parte, con la primavera que nace durante la cual florece el amor; el poeta permite al lector escuchar un “coro de alegría” y los valles del poeta están sumergidos del néctar de la flor. En la segunda parte del poema, la primavera muere, llega un “triste otoño” y el “retoño” se marchita, símbolo de la esperanza que muere. Lo que se escucha ahora es una “carcajada lúgubre” y, en fin, aquel valle florecido, se transforma en el valle del dolor.

Observamos cómo, a través de sus versos, Humberto Fierro se acerca a un estado de ánimo que muta llegando a la tristeza y a un aislamiento interior que le deja ver todo velado de pesimismo y melancolía. Tiene su colocación pertinente, en este momento de la poética de este joven, su poema titulado “La tristeza del Ángelus”:

En la puerta de piedra que el musgo lento cubre
he descansado viendo que se deshoja el día,
en las puertas de piedra de donde a fin de Octubre
veíamos Ponientes de equívoca alegría.

He aguardado el *Ángelus* que su sonrisa abría 5
para Nuestra Señora la eterna Poesía.
Y he sentido el perfume silvestre, como antes
en el paisaje humilde que Mollet firmaría,
y mi corazón y mi alma delirantes
se dan sin condiciones a la melancolía... 10

A la melancolía, que invita a esta hora
a oír largamente el agua y el ruiseñor que llora²⁸.

²⁸ Fierro, H. 1919, p. 18.

Este poema posee una construcción métrica distinta de los poemas analizados anteriormente. Se compone de un cuarteto inicial, un sexteto central y un pareado que cierra el poema. Los versos son alejandrinos (7+7). La rima es alterna en el primer cuarteto, en el sexteto resulta la siguiente: AABABA y, en fin, el pareado final tiene rima gemela.

El significado de estos versos lleva, desde el principio, a una profunda tristeza. Vuelve el mes de octubre, el poeta se coloca sobre un puente de piedra cubierto de musgo y desde allí observa cómo se “deshoja el día”, o sea, cómo se consume, con un velo de tristeza, la vida misma. Desde el mismo lugar, el poeta solía ver, en el pasado, un paisaje distinto que le había regalado esperanza. Evoca, de hecho, su juventud que había creado en el poeta un mundo de ilusión. En la segunda estrofa, Fierro introduce conceptos religiosos como el “Ángelus” y la mención a “Nuestra Señora” con los cuales se refiere, no tanto a su fe religiosa sino a su devoción completa hacia la poesía, que define “eterna”. Aquí hace referencia al pintor francés Jean-Francois Millet refiriéndose a su representativo cuadro titulado el *Ángelus*, que representa un hombre y una mujer que rezan en el campo, interrumpiendo la cosecha. En mi visión, este cuadro de Millet en particular representa una fusión de la cotidianidad de la vida de campo, la naturaleza y el misticismo de sus personajes. Fierro interpreta estos elementos en sus versos y se identifica con ellos. Como ya se puede observar en otros poemas, el joven hace también uso del arte para expresar lo que siente, sus ideales y sus temas corrientes que ve interpretados en cuadros y pintores.

El poeta recuerda aquellos momentos en los cuales lograba alcanzar momentos felices, oliendo aquel “perfume silvestre” que caracteriza muchos de sus versos. Pero,

llega un momento en que su alma abandona este escenario y esta visión y se deja vencer por la melancolía. Es este sentimiento que domina su corazón que, al final del poema, lo invita a escuchar nada más que el fluir del agua y el llanto del ruiseñor. Estos versos son ricos en los elementos naturales que Fierro tanto prefiere, inserta, en cierta forma, su misticismo para describir más profundamente su sentimiento melancólico y a esta tristeza se acompaña un profundo recuerdo.

La naturaleza representa en Fierro parte integrante de su ser, de su estilo de vida y a ella entrega muchos de sus versos pero en su retiro rural había empezado a sentir una implacable lentitud y la toma de conciencia de su sentimiento de amor. Esto se puede observar particularmente en el poema que se titula “La tarde muerta”, que desde el título advierte acerca de la presencia de la muerte, no tanto como abandono físico, más bien refiriéndose al fin del amor:

Se moría la tarde rosa
de una primavera lejana,
desmayándose temblorosa
en los vidrios de mi ventana.

Por mi alcoba cerrada al huerto 5
y a la carretera tan larga,
pasaba el minuto desierto
con una lentitud amarga,

Ya del sol no quedaba ni una 10
mancha de oro en el infinito.
Yo no he visto cosa ninguna
más triste que ese azul marchito.

¡Tanto tiempo! Dije, hace tanto 15
que declinó esta tarde mustia
con un helado desencanto
y aromada de vieja angustia.

Delante de los callejones
bordados de ramas gentiles

al rimar mis desolaciones bajo mis canas infantiles!...	20
Oh, la sentimental pobreza de los que ni una flor cortamos, porque fue hostil la maleza para la prisa que llevamos!...	
De los romeros taciturnos que fuimos desdeñando todo, llenos de los cielos nocturnos que mienten astros en el lodo!	25
Caminos tiene el alma!...¿Fuimos quizás en busca de un remedio...? siempre asolados nos rendimos ante las llanuras del tedio...	30
Y después de soñar ilusos que el término no estaba lejos, nos despertamos muy confusos porque nos encontramos viejos.	35
Ah, quién mirara la dulzura del crepúsculo, adolescente, o abriera a la mañana pura los ojos de un convaleciente!	40
Y la negra ramazón viva de los árboles centenarios se inclinó, como pensativa en mis recuerdos solitarios,	
Con un son de manantial de agua que sigue goteando la pena de la ilusión que arde en la fragua de una tarde lenta y serena... ²⁹	45

Se compone de doce cuartetos de versos eneasílabos, todos con rima alternada, que expresan negatividad y pesimismo, además que en el mismo título, ya en su primera estrofa: la muerte de “la tarde rosa”. Se refiere a aquella juventud que ya siente lejana y

²⁹ Fierro, H., 1919, pp. 5-6.

que ha perdido rápidamente su esplendor. El poeta hace referencia a los colores oro y azul, que en la poesía modernista representan la vitalidad, el esplendor, el símbolo de la poesía viva, pero aquel oro del sol ya se ha consumido y el azul que antes iluminaba su cielo es ahora “marchito” y “triste”.

Otros elementos pesimistas a lo largo de los versos se expresan por medio de algunas metáforas: “la tarde mustia” se refiere a un espacio temporal en el que vive que el autor define decaído y triste; identifica el concepto del tiempo con la flor cortada, símbolo de la brevedad de la vida y usa el oxímoron “canas infantiles” para reforzar la negatividad del tiempo y su peculiaridad efímera. Otras metáforas: “helado desencanto” y la “vieja angustia” son los instrumentos que Fierro utiliza para expresar la ilusión juvenil seguida por la pérdida de la esperanza y de sus sentimientos de desolación que lo acompañan desde muy joven.

Según mi interpretación, este poema se refiere no sólo a la juventud que se consume, sino también al amor que el poeta había creído y perseguido y que se reveló nada más que una “prisa” juvenil, una evasión a las desolaciones. A partir de la mitad del poema el autor se expresa con la forma del nosotros y, de hecho, sabemos que se casó joven con Soledad Paz, a la que había conocido hacía poco tiempo y que el matrimonio no duró mucho; el poeta no halló en el amor por ella, el reparo a su angustia y la solución a su falta de felicidad. Y entonces concluye que fueron momentos fugaces que engañaron porque revelaron confusión y desilusión. Los amantes se despiertan de aquel sueño ya envejecidos, como expresa en la estrofa 9. El concepto de sentir la vejez en plena juventud se reconoció y analizó anteriormente también en Ernesto Noboa Caamaño, en su poema “Anheló”, así como en Arturo Borja en la poesía “Mi juventud se torna grave”.

fuerte sentimiento de soledad y nostalgia que había empujado su alma a buscar el amor para llenar un hueco en su vida y para encontrar consolación. Son palabras inocentes pero enigmáticas acerca del amor que dejan una impronta melancólica y amarga. Vuelve en esta composición el concepto del tiempo que el poeta define con “tarde mustia”, cuyas peculiaridades se refieren a momentos consumidos, sin vitalidad y entusiasmo.

En una breve composición de dos pequeñas estrofas, el poeta parece forjar palabras sabias acerca del concepto del amor y de la ansiada búsqueda:

“Pensamiento”
Nunca ha de ser amor el que encontremos
después de que la vida revolbamos
de tanto rebuscar...

Amor será el que en vano rebusquemos;
el fantasma del sueño que encontramos
un día, ¡sin desear!³¹

Es uno de los poemas breves que componen *El laúd en el valle*, compuesto de dos versos endecasílabos al principio y un verso octosílabo al cierre de cada estrofa. Llevan rimas ABc ABc que establecen cierto elemento rítmico en la lectura.

Las dos estrofas son como dos sucintas gotas de sabiduría que cierran una manera de pensar y concebir el amor. Fierro, en su vida personal, como he dicho anteriormente, mientras paseaba por un callejón, ve a una mujer asomada a la ventana, es asombrado por su belleza y sus ojos negros, se convence de haber encontrado a la mujer ideal, el amor. En poco tiempo será su esposa. El poeta reconoció en aquellos ojos oscuros un sentimiento que no dejó espacio a reflexiones llevándolos a una boda repentina y con prisa. Se podría decir que los dos poemas analizados anteriormente serían frutos de sus reflexiones acerca de tal decisión apresurada.

³¹ Fierro, H., 1919, p. 23.

Este tipo de composición no es nuevo en el poeta, a lo largo de su obra se pueden encontrar varias de estas poesías breves cargadas de significado. Otra, del mismo estilo, que nos llama la atención se titula “Tristeza”, cuyo título encierra todo un mensaje:

Los átomos de oro que arrastra el torbellino
no te dieron la angustia sedienta del camino.

Ahora, ni los sauces de ramas abatidas,
sino todas las cosas soñadas y perdidas!...³²

Dos estrofas de dos versos alejandrinos con rima gemela que expresan una tristeza infinita. El poeta precisa que este sentimiento no es causado por el recuerdo, que quiere representar en el primer verso con “los átomos de oro que arrastra el torbellino”. La angustia no es inspirada tampoco por aquel melancólico sauce que se encuentra en el camino. La tristeza del poeta nace por dos razones: “las cosas soñadas”, con las cuales se refiere a aquellos sueños juveniles que han creado desilusión en el alma del poeta. Han acrecido la esperanza de encontrar el ideal, la belleza, la felicidad pero el choque con la realidad en que vive le causa sufrimiento. El segundo motivo de tristeza es debido a las “pérdidas”, que se refieren a las personas queridas que han muerto y que han dejado el vacío en su vida y en su mundo lírico. Podría hacer referencia, entre otros, a Borja que murió varios años antes de la publicación de su poemario y a Silva que fallece el mismo 1919.

Uno de los poemas más sinceros de Humberto Fierro es dedicado a una mujer a la que el autor define “amiga mía”. Se trata de “Tu cabellera”:

Tu cabellera tiene más años que mi pena,
¡pero sus ondas negras aún no han hecho espuma...!
Y tu mirada es buena para quitar la bruma
y tu palabra es música que el corazón serena.

³² Fierro, H., 1919, p. 40.

Tu mano fina y larga de Belkis, me enajena 5
 como un libro de versos de una elegancia suma;
 la magia de tu nombre como una flor perfuma
 y tu brazo es un brazo de lira o de sirena.

Tienes una apacible blancura de camelia,
 ese color tan tuyo que me recuerda a Ofelia 10
 la princesa romántica en el poema inglés;

¡y un corazón del oro... de la melancolía!
 La mano del bohemio permite, amiga mía,
 que arroje algunas flores humildes a tus pies³³.

En su estructura métrica se trata de un soneto de versos alejandrinos (7+7). La rima es abrazada en los cuartetos y sigue el esquema AAB CCB en los tercetos.

Estos versos son dedicados a una mujer querida por el poeta que debía ser mayor que él pero, cuya cabellera, no aparentaba su avanzada edad. Todas las estrofas describen a la protagonista como una musa. El joven expresa su admiración por la mirada, la palabra, el corazón, la piel y la cabellera de la mujer y a estos asocia varios elementos: el perfume, la música, el color. Vuelve el uso de dos colores frecuentes en el autor: el oro que describe el corazón de la mujer, acentuando su preciosidad; y el blanco que se refiere a la piel, que expresa inocencia.

En la segunda estrofa el poeta crea una analogía con un personaje legendario cuando describe la mano de la mujer “fina y larga”, comparada a la de Belkis. Se trata de la reina de Saba, que aparece en los textos bíblicos y que era de extraordinaria belleza, al punto de enamorar al rey Salomón el mismo día que visitó su palacio. A esta comparación se une la referencia a Ofelia³⁴, la protagonista femenina del *Otelo* de Shakespeare. El nombre Ofelia proviene del griego y significa «la que socorre a los

³³ Fierro, H., 1919, p. 56.

demás». En la obra inglesa el personaje de Ofelia muere ahogada en un lago y se convierte en un imposible objeto de deseo. La analogía de Fierro de la mujer descrita con este personaje literario, además de la referencia al personaje de Belkis, podría celar el deseo amoroso del poeta hacia la protagonista.

En el terceto final, el autor expresa melancolía y el deseo de arrojar sus flores “humildes” a los pies de la mujer, podría insinuar que está muerta. Parece una composición que encierra sentimientos de admiración, de amor y de tristeza por la pérdida de un ser querido.

El poeta expresa el presentimiento de la muerte en un poema con una estructura distinta a las anteriores. Se titula “Por el estanque de los nenúfares”:

El castillo florido
parece el de Elsinor
dormido
en el ocaso en flor.

Me has dado el vaso lleno
de tu mirada azul...
y bueno
estoy como Gazul. 5

Ah, si convaleciendo
pudiera ir de mi mal,
haciendo
poemas de cristal, 10

seguiría el palatino
sendero de tu pié
divino
como el de Salomé! 15

Oyendo en mi paseo
las rapsodias de Liszt,
Romeo
no fuera más feliz. 20

Ni tuviera esta agreste

ansia de suspirar
entre este
aroma de azahar.

Pero la vida es triste...
La noche va a venir
y el cisne
canta para morir³⁵.

25

Es una poesía que se compone de siete cuartetos de versos heptasílabos y tetrasílabos. La rima es alterna en cada estrofa: abab. Se evidencian las referencias de vario tipo, de los cuales el poeta se sirve muy a menudo: mitológicas, con los personajes de Gazul y Salomé; musicales, con Liszt y literaria, con breves referencias a la figura de Romeo y de Hamlet.

El poeta crea un mundo imaginario en el cual refleja la vida actual, a partir del mismo título que se refiere a lo que, en un mundo fantasioso, sería la presa de las ninfas. La primera estrofa, de hecho, abre con un castillo florido que Fierro paragona con el de Elsinor, en Dinamarca, que fue sede de los acontecimientos en la vida de Hamlet, en la obra shakespeariana³⁶. El momento del día es el atardecer, elemento temporal predilecto del poeta, y resuena dos veces el detalle de la flor: florido es el castillo y lo mismo aparece el ocaso. Hay una sensación de tranquilidad y paz en su comienzo y un paisaje propicio al florecer del amor. En la segunda estrofa, el poeta está agradecido por haber recibido de la vida el don de la poesía y, en estos momentos de optimismo, se paragona con Gazul³⁷. Una vez más el poeta se reconoce en los personajes de sus infinitas lecturas

³⁵ Fierro, H., 1919, p. 19-20.

³⁶ Se trata del castillo de Kronborg que está situado cerca de la ciudad de Elsinor, en Dinamarca. En la obra de Shakespeare, representa el castillo de *Hamlet* y adquiere el nombre de Castillo de Elsinor.

³⁷ El personaje de Gazul aparece en la primera parte de la obra, capítulo XVII, cuando se narra de las guerras contra los moriscos bajo las banderas del marqués de Vélez. La historia de Gazul es uno de los romances que componen esta parte de la obra y se le describe como un caballero moro de Granada, particularmente respetado y valiente, que después de amar por muchos años a Zaida, ve su amor prohibido

y a través de ellos revela en sus versos su estado de ánimo. Gazul es un caballero valiente y elegante de los romances amorosos de la obra *Las guerras civiles de Granada*³⁸, escritos en 1595 por Ginés Pérez de Hita. Es una figura legendaria ejemplar del amor infinito, dispuesto a todo, hasta a matar a su rival por amor y renunciar a su amada para siempre. La referencia a Gazul revela un corazón nostálgico del poeta, en la tercera estrofa el autor toma conciencia del dolor que lo aflige y expresa su deseo de evadir. El poeta aspira a huir de su dolor, de su angustia y seguir escribiendo versos de amor.

Después de expresar su deseo melancólico inserta una referencia histórica muy significativa: cita a Salomé, hija de Herodías. Según los evangelios³⁹, Juan el Bautista había reprobado el matrimonio de Herodías con el tetrarca Herodes Antipas por ser ella la esposa de su hermano Filipo, por lo cual el rey decidió encarcelarlo. Salomé realizó una espectacular danza en el palacio real, a la cual el poeta se refiere cuando escribe “sendero de tu pie/ divino/ como el de Salomé”, fue muy apreciada por su padrastro, el rey, que le promete donarle todo lo que deseaba. La madre, sedienta de venganza, convenció a Salomé para que pidiera la decapitación del Bautista.

Salomé es un personaje que ha sido citado por muchos poetas y representado por una variedad de pintores a finales del siglo diecinueve, con interpretaciones diferentes. Según la estudiosa de iconografía femenina Erika Bornay, es símbolo del deseo masculino en algunos intérpretes, una bailarina sensual y depravada en otros o

por los padres de ella, que la prometieron a un moro de Sevilla mucho más rico que él. Gazul durante una fiesta en el palacio de los padres de Zaida, baila con su amada, que le correspondía en secreto, y no logra esconder su pasión por la dama. El esposo de Zaida, encolerizado, se enfrenta a él pero cae herido. Gazul, por amor y por celos, deja el palacio aquella noche pero vuelve armado de su caballo y mata a su rival. Huye sin volver a ver a la mujer a la que amaba y termina casándose con otra dama varios años después.

³⁸ Aribau, B., C., 1846, pp. 581-589.

³⁹ En dos pasajes bíblicos se encuentran las primeras referencias a la magnífica bailarina, hija de Herodías: en San Mateo, 14:3-11 y en San Marcos 6:17-28. Sin embargo, ninguno de los dos menciona el nombre de Salomé, solamente en interpretaciones póstumas se le atribuye ese nombre.

“únicamente la obediente hija de Herodías, quien observando la admiración que despertaba en su esposo la belleza de la adolescente, la utilizará para, a través de ella, exigir la cabeza de San Juan Bautista”⁴⁰.

Entre otros autores latinoamericanos, también Julián del Casal, Delmira Agustini, Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío hacen referencia a este personaje en sus obras con distintos significados. En *Azul*, por ejemplo, Darío interpreta de forma diferente la muerte de la doncella y se refiere a ella como “princesa encantadora y cruel”; también cita a Salomé y a su madre en su famoso poema “Canción de otoño en primavera”. En Humberto Fierro la referencia al “pie divino” de Salomé intenta expresar el deseo de belleza y de amor del joven huyendo del sufrimiento que lo aflige.

En la estrofa que sigue, Fierro hace una referencia musical a las rapsodias del pianista y compositor húngaro Franz Liszt⁴¹, que acompañan sus aspirados paseos. A través de éste el autor crea un elemento armónico para describir sus sensaciones y transmitirlos al lector. La analogía con la tristeza del Romeo shakesperiano intensifica su intención de describir su sufrimiento. Al componente musical añade, entre suspiros ansiosos, el perfume del “aroma de azahar”, flor que simboliza la pureza y la inocencia de su alma. El eterno sufrimiento de Gazul, el dolor de Romeo, el anhelo de Salomé entre flores, música y perfumes interpretan los sentimientos de Fierro.

⁴⁰ Bornay, E., 1998, p. 120.

⁴¹ Nació en 1881 en Hungría y se conoció durante el siglo XIX como el pianista técnicamente más avanzado de su época influenciando a sus sucesores y contemporáneos. Se destacaba, durante sus conciertos y giras por toda Europa, por sus particulares interpretaciones, sus libertades extravagantes capaces de elevar el estado de ánimo del público a una forma de éxtasis místico. Leemos en la biografías de Liszt que el paisaje podía evocar un cierto tipo de estado de ánimo en el compositor y una pieza musical tenía la misma capacidad. El paisaje inspiraba también los versos de Humberto Fierro y quizás este factor en común con el compositor húngaro represente una fuente de admiración y consecuente referencia en los versos de este poema.

El poeta anhela superar aquella tristeza de la vida que la noche aporta y, en la estrofa final, se expresa el fatalismo del joven que evoca y acepta la inevitable oscuridad, la realidad de una vida triste y su irremediable muerte: “y el cisne/canta para morir”.

El escritor anticipa el tema de la muerte en la última estrofa de “Por el estanque de los nenúfares”, pero tiene una connotación y una fuerza diferentes a las de sus amigos poetas: la muerte es inevitable y aceptada en sus versos y, a pesar de lo triste y desesperado que pueda parecer, considera que es parte del ciclo vital.

Humberto Fierro abarca los temas modernistas con una distinta huella trágica, en comparación con Borja o Noboa Caamaño, más bien, como escribe Balseca “con un aire de arcana sabiduría: habla de la pequeñez humana, del alma en el ocaso, de la noche y el dolor como visitantes de su imaginación, de la tristeza y de la sombra, pero no llegan a manifestarse en clave de insoportable dramatismo”⁴².

Hemos observado, en los poemas anteriores, las muchas referencias que introduce el poeta en sus versos, que provienen de una cultura universal, de una serie interminables de lecturas que alimentan su lírica. En algunas ocasiones el poeta da la impresión de acumular referencias mitológicas y culturales acompañadas por una técnica del verso muy trabajada y cierta sonoridad. Sin embargo, escribió también una poesía que contiene citas y referencias, pero de carácter infantil y de personajes de cuentos de fantasía. Es lo que ofrece en el poema titulado “Los niños”:

Un lucero puro en el firmamento
es como una lágrima en nuestros cariños,
y en el panorama de mi pensamiento
revive el poema feliz de los niños.

De los figurines copian la manera

5

⁴² Balseca, F., 2009, p. 104.

y se dicen cuentos de nostalgia honda. Y empolva los bucles de su cabellera una duquesita de las de Fronda.	
Y los increíbles de sortijas finas y las niñas juegan junto a la ventana. Tienen en sus ojos que ven las colinas la añoranza triste de la hermana Ana.	10
Alguna conseja muere en la memoria, pero trae el aya de nuestros infantes la varita fina del hada ilusoria y se sienta en medio de los suplicantes.	15
Y entonces los niños se salen de dudas oyendo la vida de la reina mora, que en ese palacio de torres agudas unas veces canta y otras veces llora.	20
La tarde tranquila parece que sueña no sé qué ternuras que nunca se ha escrito, y los labradores que pasan con leña se han de encontrar lejos con el Pulgarcito...	
Y entran en el bosque frondoso y florido, los lebreles rusos les siguen un trecho, y los gnomos cuentan el oro escondido en una caverna de musgo y helecho.	25
Gulliver gigante va por los caminos... mientras se entristecen en la sala oscura las telas borrosas de los gobelinos y el piano que sueña con la partitura...	30
Y hay una sonrisa de oro en los prados, de duración breve como la inocencia, y se hunde el divino sol de los venados en el valle ameno de la adolescencia! ⁴³	35

Es una composición compuesta de nueve cuartetos de versos dodecasílabos con hemistiquios iguales (6+6) en serventesios.

⁴³ Fierro, H., 1919, pp. 29-30.

Las estrofas que se alternan quieren interpretar la felicidad infantil poblada de hadas, de palacios con torres agudas, de reinas y de duquesitas y personajes como Gulliver, Barba Azul, Pulgarcito. Humberto Fierro fue el único entre los poetas decapitados que tuvo una niña de su matrimonio y con la cual tenía una estrecha relación⁴⁴. Siendo padre, el tema infantil lo tocaba de manera directa y quizás fue ésta la razón que le empujó a escribir un poema como éste. De hecho, la temática pueril no se explicitará en los otros tres poetas, pero el significado que cela se expresa de distinta forma en sus compañeros. Los versos de esta composición ofrecen una reflexión acerca del mundo de los niños que, entre fábulas, momentos de nostalgias y recuerdo, sueños e imaginación llegan fugazmente de la inocencia a la adolescencia. Aquel envejecimiento precoz que hemos analizado en Borja y en Noboa Caamaño, se refleja aquí a través de los personajes y el ambiente infantiles.

Así como en el mundo de las hadas hay telas borrosas, bosque frondoso, reinas alegres pero que también lloran, en el mundo en que se encuentra viviendo el joven hay honda nostalgia y tristeza. El sufrimiento se alterna con el mundo feliz de los niños, que revive en la memoria del poeta. El recuerdo, entonces, es el elemento que introduce el autor seguido por sentimientos que se oponen, de nostalgia y de felicidad, de ilusión y de ternura. Fierro entrega a los varios personajes de los cuentos infantiles la expresión de sus sentimientos, esta representación culmina con una honda realidad: la brevedad de la inocencia.

⁴⁴ Medardo Ángel Silva también tuvo una niña, de su relación con Ángela Carrión Vallejo, el mismo año de su muerte, 1919, como expondremos en la biografía del poeta. Sin embargo, no se hace mención de sus relaciones ni el poeta da acto de presencia de su paternidad en sus versos.

El tema de los niños y de los cuentos infantiles se reencuentra en otro de los poemas de Fierro y lleva un título que podría indicar un contenido más místico entre las líneas: “Del mes de María”.

La tarde era jazmines
o un sueño de begonia,
y evocaba los jardines
colgantes de Babilonia...

La campana dolora que esparce golondrinas, borró esa soñadora visión de bailarinas.	5
La iglesia rusticana tenía el aire denso y una dulzura arcana las hijas del incienso.	10
Y niños de un cuento de Perrault, allí cantaban la gracia de la <i>Mere Marie</i> . Florecía en rosas su canto infantil uniendo al melodio su salmo de abril.	15
Y esperé la salida, soñando en un rondel que dar a los cabellos que son color de miel...	

Pasaba la Fortuna con su floridas huellas, seguida de Pierrot, y se bañó la luna y lágrimas de estrellas la iglesia de Corot ⁴⁵ .	20
---	----

Este poema posee una estructura insólita: tres estrofas con números de versos diferentes. La primera estrofa es una cuarteta de dos heptasílabos y dos octosílabos en rima alternada. Sigue una estrofa de catorce versos: los primeros ocho son heptasílabos en rima alterna y los sucesivos seis versos son cuatro dodecasílabos y dos alejandrinos, todos en rima gemela: AABBC. En fin, cierra un sexteto de versos heptasílabos en rima: abcabc.

⁴⁵ Fierro, H., 1919, pp. 37-38.

La primera cuarteta coloca el lector en un espacio físico y temporal: el paisaje es dominado de flores simbólicas, como los jazmines y las begonias que, durante el atardecer, recordaban aquellos mitológicos jardines colgantes de Babilonia. El lector entra en un escenario sereno y tranquilo. En la estrofa de catorce versos que sigue se encuentran elementos que podrían evocar el misticismo del poeta: la campana, la iglesia, el salmo de abril y el incienso. La presencia del motivo religioso en Humberto Fierro resulta distinta comparado con Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño. Mientras que estos últimos dedicaban versos a Dios o a la Virgen María, dirigían a ellos sus súplicas y se entregaban a su voluntad, Fierro inserta elementos místicos no para profesar su fe, sino como componente integrante de la sociedad en la que vive. De hecho, en este poema, cuyo título podría referir a contenidos religiosos más profundos, prevalecen los niños que cantan la oda a la Virgen María mientras que rezan el salmo. Se hace referencia al célebre escritor de cuentos infantiles, Charles Perrault, para dar fuerza a la presencia de los niños, y sus cantos tan dulces y delicados que parecen florecer en rosas. En el verso 17 el poeta describe, quizás, aquellos momentos que pasaba a esperar la salida de los niños fuera de la iglesia: “Y esperé la salida, soñando en un rondel”; en mi visión podría referirse directamente a su hija, que describe de cabellos color del miel. Estas ocasiones le regalan momentos de reflexión.

En la estrofa final Humberto Fierro expresa el concepto de la Fortuna que deja su huella pero sobre todo inserta la figura de Pierrot. La visión del mundo en estos tiempos finiseculares de los poetas franceses primero e hispanoamericanos después, es canalizada a través del personaje de Pierrot. La tristeza y decadencia de esta figura expresan la enfermedad del fin de siglo y la visión del mundo de los poetas modernistas. Así será

también el Pierrot de Rubén Darío en su obra *Pierrot y Colombina, la eterna aventura*. En esa obra se ponen en contraste la tristeza de Pierrot con la alegría de su esposa, quizás como, en Fierro, se contraponen la nostalgia y amargura del poeta con la alegría de los niños. Los últimos tres versos del poema “Del mes de María” cierran con la descripción del espacio poético que se caracteriza por la presencia de la luna que acompaña a Pierrot, símbolo de belleza y que alumbra el triste personaje. El Pierrot de Darío no encuentra salida en la situación conyugal en la que vive con Colombina porque su ánimo de poeta soñador se queda desvalorizado a causa del materialismo burgués de la mujer que ama. Creemos que este Pierrot tiene mucho en común con el de Humberto Fierro y que el poeta se reconoce en él. Es un instrumento para transmitir las emociones de tristeza y aquellos sentimientos de soledad e de aislamiento que el poeta vive en una época conflictiva como la del fin de siglo.

El poema termina con una evocación a la iglesia del pintor francés, el paisajista y retratista Jean-Baptiste Corot. La naturaleza cubre un papel muy importante en toda la obra de este artista parisiense que transmite sus emociones a través del paisaje convirtiéndose en fuente de inspiración de las generaciones posteriores que hicieron del campo y de la naturaleza el motivo principal de sus telas. Fierro, se acerca a Corot porque también encontraba en el paisaje inspiración para crear sus versos.

El poeta usa el pintor francés entre sus referencias como resultado de influencias y apreciación del mismo, también Baudelaire se interesaba en su obra, demostrando una vez más su conocimiento no sólo de la literatura clásica, de autores franceses, mitología griega y la música más influyente de la época, sino también de los artistas que, en la Francia del siglo XIX, influían en las generaciones sucesivas.

El poema que cierra *El laúd en el valle* lleva por título “Epílogo” es una composición de seis estrofas de diez versos: cada una consta de tres trisílabos y siete versos octosílabos. La rima es insólita y sigue este esquema: aabbccddc.

El poeta empieza con una queja contra la vida misma por no poder alcanzar días de felicidad:

Ah, si no fueran mi horas
doloras,
ni fueran melancolías
mis días,
en este valle florido
de olvido
donde el agua con sonido
da voz alegre al paisaje,
tuviera un Edén salvaje
como el príncipe querido

El autor parece referirse a las *Doloras* de Ramón de Campoamor, da muestra de ello a comienzo de la composición cuando, citándolas, expresa el anhelo de una existencia caracterizada por vitalidad en vez de sufrimiento. El valle siempre acompaña su visión de la vida y sus versos pero no es un lugar feliz. El poeta desea profundamente sentirse como el conocido príncipe de Hans Christian Andersen, en su cuento *El jardín del Paraíso*, con el cual tiene cosas en común. Ambos poseen y leen una cantidad enorme de libros a través de los cuales pueden viajar a países y mundos desconocidos y, como el principito de Anderson tenía deseo y curiosidad del paraíso terrenal, así el poeta busca su ideal de belleza y la felicidad. El protagonista del cuento logra tener la oportunidad de descubrir un mundo maravilloso, una naturaleza brillante, una fauna salvaje amigable a través de los viajes de los cuatro vientos que se relatan en la historia. En su final, el viento de Levante decide llevar el joven en su viaje al jardín del paraíso, el príncipe así logra llegar a su anhelado lugar, mientras que el poeta sigue su búsqueda desesperada. La

juventud del poeta ha pasado fugazmente a causa de su alma marchita y ahora evoca aquella melancolía que se ha robado todos sus días de sol, quedándose con el deseo de cambiar “la sinrazón de mi vida”. Cita, a lo largo de las estrofas, a varios personajes literarios e históricos: Cleopatra, Leopardi y el Hamlet de Shakespeare para compararse con ellos y con los dramas de sus vidas y el sufrimiento que los acomuna.

El poeta se despide del lector con estas últimas líneas:

Perdóname, lector fiel,
que un hora me resolviera
a salir con la quimera
por los campos de Montiel⁴⁶.

Cierra su primera obra con la referencia a uno de los eventos históricos más lúgubre de la corona castellana: el enfrentamiento del 1369 entre dos hermanos, Pedro I el Cruel, rey de Castilla, y su hermanastro Enrique II de Trastámara. Después de un grave acto de traición para traer el hermano en una trampa, Enrique II se enfrenta cuerpo a cuerpo con Pedro I y logra vencerle solamente gracias a la ayuda de su lugarteniente. El rey de Castilla cae muerto en los campos alrededor de su castillo de Montiel y pierde el trono que pasará a las manos de Enrique. Fierro concluye su poemario con un acontecimiento de muerte, como si quisiera anticipar su final.

El laúd en el valle se publicó en 1919 con la intención de ser el primero de una docena de volúmenes ilustrados que el poeta tenía planeado terminar y publicar. Jorge Carrera Andrade escribió una introducción definiendo su poemario “un precioso ramo del jardín de la Quimera” y continúa escribiendo: “Escrito en un aislamiento florido, propicio a la melancolía del recuerdo, tendrá un perfume imperecedero para «una generación

⁴⁶ Fierro, H., 1919, pp. 65-66.

dilecta y refinada»⁴⁷. Como es sabido, fue la única obra que Humberto Fierro vería publicada. En 1929, en una tarde de verano el poeta muere durante uno de sus paseos en los campos y los valles de su refugio y su segunda obra se publicará veinte años más tarde.

Velada Palatina.

Humberto Fierro, un año antes de morir, entregó los poemas de su segunda obra, que tituló *Velada Palatina*, a la editorial “Arte Gráficas” de Quito pero, por razones desconocidas, decidió retirar su poemario. Aquellas composiciones se quedaron perdidas por veinte años. Sólo en 1949 se saca a la luz y se publica en una obra de Humberto Salvador titulada *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*.

Velada Palatina se compone de 31 poemas de distinta forma métrica y temática. El análisis de sus versos nos lleva a entender su estado de ánimo antes de su muerte, así como su evolución desde su primera obra. Empieza con un poema titulado “El sol de los ciervos” que se compone de diez cuartetas de versos de diferentes medidas.

En la alborada de la vida vivía en una extensa tierra, como una hacienda de Florida o un condado de Inglaterra	
de los gansos a las perdices íbamos de Marte a Eros, con los entusiasmos felices de los antiguos caballeros.	5
Teníamos lacas de Kioto, Biblias al gusto de un Nuncio, antigüedades de Herodoto y modernismo de D’Annunzio	10

⁴⁷ Valencia Sala, G. 2007, p. 77.

la campana llamaba al almuerzo
 en la santidad matutina,
 y como un diablillo el cierzo
 se raptaba su voz campesina... 15

Y aproximándose al Excidio
 por las montañas de los osos,
 moría un claro sol de Ovidio
 entre rebaños fabulosos; 20

ese sol de besos dorados
 que en las haciendas tranquilas
 es el amor de los venados
 y la dulce hadas de las lilas.

* * *

Oh las luciérnagas, los lampos
 de la luz última del día!
 Oh la hermosura de los campos
 llenos de melancolía! 25

Hora en que parando el trote
 del Clavileño de la Gloria,
 medita triste el Don Quijote
 sobre la vida transitoria... 30

Y agonizando como magno
 dice Roldán a los luceros
 el fin de Don Carlomagno
 y de sus bravos caballeros. 35

Aún suena el son de voz dolida...
 Mas por designios del Eterno
 todo el pasado de la vida
 llora en el débil son del cuerno!⁴⁸ 40

Este poema se compone de dos partes que separan dos momentos diferentes en los cuales prevalece el elemento del recuerdo. La primera sección comprende seis cuartetas y la segunda incluye cuatro estrofas finales. En la organización métrica de esta poesía se

⁴⁸ Salvador, H. 1949, pp.195-196.

puede notar una rima alterna que se respeta en todas sus estrofas, mientras que la medida consiste en octosílabos, enneasílabos y decasílabos.

Es un poema de inspiración parnasiana que ofrece una panorámica de las épocas anteriores, el poeta habla de un lugar extenso que parece ubicarse en el medio entre las tierras del viejo continente y del nuevo. Es un lugar que recibe las influencias del mundo oriental, de las religiones, de las antigüedades griegas hasta llegar despacio al Modernismo literario, aludido a través de D'Annunzio. Se menciona a los caballeros antiguos que vivían felices en épocas de guerra y de amor. Pero, también el poeta alude a un tranquilo paisaje de vida campesina acompañado por el son de las campanas, el silbar del viento que se lleva las voces y sonidos de paisaje. Recuerda los tiempos de ruinas y aislamiento, los años “fabulosos” de la poesía de Ovidio cuando los acontecimientos políticos agotarían cinco siglos de gobierno republicano y alumbrarían un nuevo sistema político: el principado. En la última estrofa de la primera parte recuerda los años en los cuales en la literatura dominaba el mundo de las hadas y de las cortes. El poeta parece viajar entre las eras, los dominios y los cambios que en sus lecturas había asimilado y que representan una fuga de la realidad en la que vive.

En la segunda parte del poema, Fierro se coloca en su espacio poético hecho de campos, siempre presente en su poesía, adornados de “las luciérnagas, los lampos” velados de belleza y de melancolía, con los cuales quizás se refiere a los años del Siglo de Oro español. De hecho, mientras pasan los momentos del atardecer, el poeta parece reflexionar en los años en los cuales andaba triste y errante Don Quijote. Menciona una de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, que lleva particular significado, el episodio del caballo llamado Clavileño, en la segunda parte de la obra, en el capítulo 41.

En este pasaje se evidencia una lección simbólica: el éxito no radica necesariamente en llegar a la meta propuesta sino en procurar conseguirlo, ya que nadie tiene la capacidad de quitar la gloria lograda con el intento. En la estrofa siguiente Humberto Fierro hace mención de un evento histórico que fue motivo de cantares y obras literarias y que aconteció entorno del año 778. Es el tiempo en que el ejército carolingio atravesaba los Pirineos de vuelta a su patria. La retaguardia del ejército de Carlomagno fue atacada por un grupo de guerreros emboscados. En la lucha murió la mayoría de los paladines que el rey había puesto al frente de las fuerzas. Entre ellos, su querido sobrino, el conde Roldán. A la figura de Roldán y su tragedia se atribuyeron varias leyendas y por su valor y final dramático se volvió protagonista de varias obras literarias.

El poeta, en esta peculiar composición, intenta sacar personajes de la historia universal, de leyendas y de literatura helénica y épocas por las cuales ha pasado a través de sus numerosas lecturas. Afirma sentir el dolor y agonizar como aquel Roldán que cita en la penúltima estrofa y, en la última cuarteta de este poema que abre *Velada Palatina*, termina exponiendo el dolor que crece en el alma del poeta, que aún resuena de los recuerdos pasados. Un dolor eterno y un recuerdo sin tiempo que se escuchan como en el “son del cuerno”.

El escritor es un insaciable lector y aislado autor de versos que reflejan su cultura, sus pasiones y su estro. Su aislamiento, en primer momento, es fuente de inspiración y momentos buscados y deseados por el joven talento; pero, a lo largo de los años pasados en su soledad, su alma empieza a velarse de melancolía, de tristeza y de una profunda depresión. Todo se vuelve un tormento. Esta metamorfosis se declara abiertamente en algunos versos de su poema “La casa de las flores” cuando escribe:

Gocé como un nictálope del poema nocturno
Y del placer divino de estarme taciturno;
Pero al fin, un mal día se vino el Descontento
Y ajó las flores buenas, sembró las del tormento⁴⁹

Velada Palatina sigue un recorrido de versos que hacen mención a hechos históricos, dedica estrofas a los conquistadores, como Hernán Cortés, que plasmaron las tierras del futuro, como canta en los versos del poema titulado “Oro”. De las tierras dominadas por los españoles, pasa a cantar un Japón heroico y galante, vuela con su imaginación hasta Yoshiwara, el distrito rojo durante el dominio Edo, que duró del 1603 hasta 1868, en lo que es hoy Tokio. Sueña con ir por calles en días de primavera, amar y mirar los ojos de la amada sin tener que volver a la realidad, pero termina descubriendo que es un sueño imposible, como canta en estos versos del poema “Celeste Fida”.

Ir por calles de crisantemos
o de arrozales apacibles
mirando tus ojos supremos
sin acordarme de imposibles⁵⁰.

En el soneto titulado “El culto de los héroes” como anticipa el mismo título, el autor recuerda a ídolos y paladines de varias eras y distintas civilizaciones: de la perfección de Plutarco a la nobleza de Tito Livio, de la grandeza de Napoleón al valor de Garibaldi. Llega hasta el nuevo continente con Simón Bolívar, atraviesa Europa, la antigua Grecia y los historiadores romanos y termina su viaje cruzando del norte al sur del cono sudamericano. Se dilecta el poeta convirtiendo en versos sus amplios conocimientos y sus influencias, pero afirma que este arte de hacer poesía, de aislarse en sus lecturas, lo consume. Así escribe en la última cuarteta del poema titulado “Arpas Napolitanas”:

⁴⁹ Salvador, H., 1949, p. 197.

⁵⁰ Salvador, H., 1949, p. 200.

Que mi dolor tuviera piedad del alma mía
me dedicara al Arte que ahora me consume,
por ser como los pájaros que encantan su alegría
o ser como las flores que lloran un perfume!⁵¹

Humberto Fierro toma conciencia de que lentamente se aleja de la vida, la sociedad ecuatoriana de estos años y los acontecimientos nacionales no entran en sus versos, su misticismo no se expresa, la pasión y el amor aparecen como un deseo inalcanzable. Sin embargo, la vida continúa entre el florecer y las penas, entre hojas secas y plantas jóvenes que crecen con cuidado. Son sus palabras finales del poema “Romance de agua de nieve”, que reflejan una toma de conciencia del poeta y una forma de resignación a ella:

Pero ya no estamos todos
en la casa solariega;
cayeron unos florones
se pisa sobre hojas secas;
la planta va con cuidado
entre tantas cosas muertas!
Siempre que vuelve la vida
florece también las penas⁵².

El poeta se acerca al declive. Llega la hora de un poema que expresa la oscuridad en el alma del poeta, su corazón se encuentra en un lugar sombrío y predomina la melancolía:

“Crepúsculo”

Un insecto de escudo y alas de pedrería
que se defiende de un faisán... Anochecer
en el jardín azul de la melancolía
donde el labio suspira en nombre de Boucher

los sitios semiocultos donde la Fantasía
llevó a Renaud y Armida momentos de placer;

5

⁵¹ Salvador, H., 1949, p. 209.

⁵² Salvador, H., 1949, p. 208-209.

el rumor del teclado de la fuente sombría
que dice al alma cosas que nunca han de volver...

Las nieblas en que sufre un tinte de petunia,
el alma de la tórtola que llora un infortunio 10
y el alma del paisaje que en un cuento de olor...

Aquí Dafnis y Clóe no vienen como antes,
sólo ellos maldecidos, demonios suspirantes,
apurán tristemente la copa del amor⁵³.

Nos encontramos en frente de un soneto con versos alejandrinos en serventesios. En el primer cuarteto el poeta coloca el lector en el espacio temporal del anochecer, el espacio físico es el jardín, descrito de color azul, que representa su mundo poético. El autor habla de sí mismo y se compara con un insecto que intenta salvarse y defenderse de un faisán, o sea, un ser pequeño y precioso (de escudo y alas de pedrería) que se enfrenta a algo más grande y poderoso. Podría referirse al concepto de la pequeñez del hombre frente a la vida, que el autor había citado en su poema “Balada de la noche”. El ambiente y la vida misma son melancólicos y recuerdan los cuadros de Francois Boucher, pintor francés de la época rococó y famoso por sus obras y gusto idílicos y voluptuosos.

En la segunda estrofa Fierro expresa su erotismo cuando escribe acerca de los lugares semiocultos donde dos personajes literarios consumían su pasión. Se trata de la hechicera Armida y el caballero Renaud, uno de los personajes más influyentes en los acontecimientos de la epopeya caballeresca *Jerusalén Liberada*, (1580) de Torcuato Tasso. Se refiere precisamente al amor entre el hada y Renaud, subyugado por sus encantos, durante la primera cruzada. El placer y el amor entre los dos personajes revelan el dualismo entre el bien y el mal, los ángeles y los demonios en un mundo de magia al cual el poeta se refiere cuando escribe: “cosas que nunca han de volver”. En el primer

⁵³ Salvador, H., 1949, p. 200.

terceto, llegan las nieblas a velar aquel espacio poético y el alma del poeta sufre, simbolizado por la tórtola que llora.

El soneto termina con una referencia mitológica que quiere demostrar la negatividad en la cual cae el poeta: Dafnis y Cloe, los personajes de la única obra conocida del autor Longus, en el siglo II d.C. Se trata de dos adolescentes que crecieron juntos, surgió entre los jóvenes una gran amistad seguida por el deseo y el amor. Es el mito de la exploración de la sexualidad, del descubrimiento del amor, pero en este contexto, Fierro contrasta esta inocencia a los demonios, al erotismo y al amor maldecido que nutren tristemente los sentimientos del poeta.

En el poema anterior se exponen personajes mitológicos y del poema caballeresco y Fierro abre su composición con la imagen de un insecto prestigioso. Es inevitable notar que el poeta repite estos elementos en otro poema titulado “Walpurgis”. El título se refiere a la noche del 30 de abril cuando, cuenta una leyenda sueca, se celebra la noche de las brujas. El insigne escritor alemán, Goethe, describe con todo lujo de detalle, esta noche misteriosa en su destacada obra *Fausto*. Fierro crea su propio poema caballeresco rico de castillos, el claro de luna, caballos y airones, amuletos y enanos del bosque, sin faltar los silfos. La vida del poeta es representada por un caballero que monta en su caballo blanco y empieza su aventura para llegar al castillo, acercarse a la fuente de oro, la belleza, y alcanzar su “canción de la fortuna”, o sea, encontrar el amor y la felicidad. Así como en la vida, su personaje se encuentra en el valle pero en su búsqueda no encuentra lo que aspira. Es vencido por un hechizo, recibe el veneno de la vida, pierde el amuleto de la esperanza y se deja asaltar por el cansancio.

El amor, la pena, los besos y el dolor asumen el mismo valor en su vida. El autor atribuye a estos versos toda la melancolía de una existencia soñada y esperada que le vuelve las espaldas dejándole cantar tristemente.

En *Velada Palatina* el poeta canta sus versos en los momentos del atardecer, se acerca la decadencia de su vida y la estación a la cual se aproxima ya no es abril y la primavera, sino el otoño con sus tardes húmedas y tristes. En el homónimo poema Fierro describe estos momentos, no tanto por su tristeza, sino por el encanto que esta melancolía acrece en su alma, como expresa en los siguientes versos:

“Otoño”

Las tardes húmedas del triste Otoño
 llenas de nebulosa poesía,
 tiene en mi alma un singular encanto
 y un amor hondo que es melancolía

para mí los paisaje sin retorno 5
 y el retiro en las fuentes del quebranto,
 el libro de elegía,
 los sauces melancólicos
 y las campanas de melancolía!...

Otoño es de las almas que supieron 10
 amar la poesía
 y en otoño se piensa en los que fueron⁵⁴.

En esta breve composición de tres estrofas se alternan un cuarteto, un quinteto y un terceto. La rima es insólita: ABCB en el primer cuarteto; en la segunda estrofa la rima sigue el siguiente esquema: ACbaB. En fin, el terceto final lleva la siguiente rima: DbD. Los versos son endecasílabos excepto por los versos 7, 8 y 11 que resultan heptasílabos.

El concepto de melancolía se repite tres veces, al mismo se alternan el quebranto, el recuerdo y la tristeza. Es el poema donde el escritor expresa más directamente, más a

⁵⁴ Salvador, H., 1949, p. 204.

nivel personal, la melancolía que lo invade y lo que queda de su vida. Es triste y lo acepta sin dejar espacio a la desesperación. Se refugia en el otoño que representa el recuerdo y la decadencia que siente en su espíritu. En este contexto, el otoño es representación, también, de la poesía misma.

Terminamos este apartado que ha desarrollado el análisis de algunos poemas representativos de *Velada Palatina*, cuyos versos immortalizan el pensamiento de Humberto Fierro en sus últimos días de su viaje terrenal. Aunque se repitan, en diferentes ocasiones, las faltas, las melancólicas tardes que vive soñando, la tristeza de su aislamiento que lo lleva a aquel cansancio, depresión y pena que caracterizaron los poetas finiseculares, sigue teniendo un amor alto y sublime, eterno y sin tiempo para la poesía, como expresa en los versos que siguen:

Gentilísima, sabe que nunca
morirás en mi amor y mi estilo,
y en la mísera vida aunque trunca
vivirá la belleza de Milo⁵⁵.

Poemas inéditos de Humberto Fierro.

Humberto Fierro dejó su segunda obra terminada pero sin publicarla y un importante número de poesías perdidas o inéditas. Hugo Alemán escribe, en el prólogo de la segunda edición de *El laúd en el valle* de 1950, que el joven autor escribió muchas hermosas páginas en prosa pero que “los avatares de la suerte le impidieron coleccionarlas”. Casi ninguna de ellas llegó a publicarse. Se perdieron irremediamente en “el tráfigo de los mordaces años de su vida”⁵⁶. No resultó labor simple para los

⁵⁵ Fragmento del poema titulado “Clavecino”, Salvador, H., 1949, p. 210.

⁵⁶ Alemán, H., 1950, p. 13.

como un tropel inmenso de corceles.

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. 15

Hace frío, y en torno a la casita
casi nublada de la loma escueta,
cada alondra parece una saeta,
y el rosado del cielo se marchita. 20

El viento arrecia. Los caballos hinchan
sus narices y soplan y relinchan
hacia el bajío de la tierra maga... 25

... Y la luz tiene algo de piadosa:
parece una mirada cariñosa,
una mirada que al morirse embriaga...⁵⁹

Esta composición consta de dos sonetos que se refieren a dos momentos del día: la tarde y el crepúsculo. Son sonetos en versos endecasílabos, la rima es abrazada en los cuartetos de ambos sonetos mientras que en los tercetos varía desde la primera composición a la otra. En el soneto de la “tarde” la rima es ABC ABC mientras que en el segundo, los tercetos riman AAB CCB.

La combinación de los dos sonetos representa una elegante y detallada descripción del espacio poético: el valle y la naturaleza que lo acompaña. El poeta parece observar lo que el ambiente le propone y los cambios de la naturaleza que se producen ante su mirada. Este paisaje es caracterizado por los cóndores que, entre selva y peñones, emprenden su vuelo hacia el horizonte que, por efecto del atardecer, aparece

⁵⁹ Arias, A., 1960, pp. 320-321.

“incendiado”. En la lejanía se entreven unas enormes nubes oscuras y tenebrosas. Podría representar a los poetas que realizan su vuelo hacia un cielo lejano y tenebroso, pero lleno de esperanza. Es un paisaje que ofrece varios elementos: un río de “gritos desolados” y un “vórtice de hondas atracciones”. En mi interpretación, se refiere a los poetas malditos, a las drogas en las cuales caen muchos de ellos dejándose arrojar como en un río. En el paisaje que Fierro describe, los tercetos ofrecen un acto improviso: la caída de un picacho que se desprende de la montaña y cae en los arenales. Podría representar la muerte de sus amigos poetas que dejan, al morir del día, un barranco pedregoso y un venado sorprendido, el poeta mismo, que abandona aquel paisaje desolado.

En el segundo soneto asistimos a un cambio temporal: estamos en las horas del crepúsculo. Todo calla y una melancolía infinita invade el alma y el paisaje. El poeta describe el frío, el agua y el viento que ahora caracterizan el ambiente en un cielo rosado que marchita, que simbolizan la desolación y soledad en las cuales se halla. En los tercetos finales aparecen los caballos, son los que se quedan a soplar hacia la tierra, se refiere quizás a aquellos que persisten y aguantan en un ambiente desolado, donde otros escritores se han desprendido y han alcanzado lugares eternos. En el terceto que cierra este poema, el autor de tal tristeza, ve una luz piadosa que se siente como una “caricia cariñosa” que lo enajena: la caricia de la muerte.

El último poema que analizamos en este apartado es una composición que, aparentemente, el poeta escribió en sus últimos momentos de vida, cuando pareció haber encontrado un amor que lo aliviaba de su soledad y depresión pero que no lo alejó de su triste viaje hacia la muerte:

“Sonata a Lucía”

Y así, siempre afinados por una melodía,
 convertidos ya en sombras por la melancolía
 de la belleza y del amor,
 ¿pasaremos siquiera por otra alma de “agnoscia”⁶⁰
 como una garza blanca que en un lago de Escocia
 vive un momento su dolor? 5

En los nativos valles entre las velloritas,
 cuando la primavera riega las margaritas
 de las niñas de luz,
 ¿hojearán nuestros libros unas manos galantes,
 merecerá siquiera de los buenos amantes
 una sonrisa nuestra cruz? 10

¿Seremos preteridos, seremos recordados,
 volverán a buscarnos los ojos bien amados
 como un meteoro de pasión? 15
 Alguna alma simpática tras la jornada brusca
 conservará siquiera como una copa etrusca
 las cenizas de una ilusión?

¿Cuándo ya para siempre durmamos en el Istro
 nos cantará algún pífano, nos cantará algún sistro
 bajo un poético ciprés? 20
 ¿Qué somos, pues, delante de las eternidades,
 qué queda de nosotros, de nuestras vanidades,
 sombras de Eclesiastés?

El tiempo que destruye las maravillas todas, 25
 la tumba de Mausolo, el coloso de Rodas,
 y arrasa todo en su vaivén,
 todo marchita como las flores del idilio
 y hasta las mismas ruinas, tal suspiró Virgilio,
 Parecieron también!... 30

Y entonces, convencidos de la verdad tremenda,
 sin que nadie nos ame ni nadie nos comprenda,
 un arte que es adoración,
 con rumbo hacia las playas donde ya no se escribe
 desterraremos de la belleza lo que vive 35
 al dolorido corazón?

Mas, no será posible jamás, cara Lucía,
 que tu amistad viviera como la flor de un día

⁶⁰ En el texto de Miño Grijalva aparece el término “agnósica” mientras que en Hugo Alemán se observa “agnoscia”. Suponemos que se trate de un error de edición que Miño Grijalva corrigió en su texto.

el coloso de Rodas o la tumba de Mausoleo, citas de la mitología griega que aparecen en la quinta estrofa. Y entonces las flores se marchitan, símbolo de decadencia y declive. En las últimas dos estrofas, el joven toma conciencia de la “verdad eterna”, se siente incomprendido, su poesía tan amada se dirige hacia aquella “playa donde ya no se escribe” y allí parece quedarse con su corazón dolorido.

El poema termina con elogios a la mujer, a aquella amistad que le regaló al poeta momentos breves y fugaces de esperanza y de felicidad. La mujer, a los ojos del autor, tiene una luz tranquila y es como una “estrella cándida” cuya luz y calor intenta iluminar el cielo otoñal del poeta, pero no lo logra.

Capítulo 6 . Medardo Ángel Silva. El “niño poeta”.

Biografía.

Nació el 8 de junio de 1898, era el más joven entre los poetas “decapitados” y, junto con Ernesto Noboa Caamaño, representa el círculo de los poetas modernistas de Guayaquil. Es el único que pasó por una juventud marcada por la pobreza y la orfandad, cuyo sufrimiento sintió en la carne y en el alma hasta el último día de su corta vida. En 1902, cuando tenía apenas cuatro años, su padre, Enrique Silva Valdez, murió de tuberculosis pulmonar dejando a su familia en una difícil situación económica. La madre del joven, Mariana Rodas Moreira, nutría cierta pasión por la poesía y escribía versos en sus ratos libres. Con los pocos ahorros que le dejó el difunto esposo, pudo comprar una humilde casa de madera, mucho más pequeña que la anterior, situada cerca del cementerio y de la escuela de la Filantrópica, donde ingresó Medardo Ángel, a la edad de seis años. Delante de su puerta, todas las tardes pasaban las carretas fúnebres acompañadas de llantos y tristeza, y el poeta fue acostumbrándose, ya desde niño, a aquellas lúgubres visiones y a las huellas de la muerte.

Terminó la primaria, durante la cual había estudiado música y tomado clases de piano siguiendo la tradición paterna. Silva nunca terminó el colegio, donde había aprendido el italiano, el francés y el latín, ya que la madre perdió el dinero que había depositado con un poderoso empresario que se arruinó, dejando a sus clientes sin sus ahorros¹. Para ayudar a su madre y a su abuela se vio obligado a trabajar de aprendiz en

¹ Existe otra tesis de Abel Romeo Castillo que explica el abandono de los estudios de Silva. Según sus datos no fue por la situación económica por lo que Silva no terminó sus estudios de secundaria sino por haber sido amonestado por uno de sus maestros “afamado por su rigidez e intemperancia” que lo echó de la clase por su melena. Le pidió expresamente que volviera solamente después de haberse cortado el pelo. El joven Silva se levantó y dejó la clase sin nunca volver. Castillo, 1983, pp. 17-18.

una imprenta de la ciudad. El dinero que ganaba apenas podía aliviarle de la pobreza y sus aspiraciones y pasiones eran muy grandes para la edad y la situación social en las que se encontraba. De hecho, fue el único poeta ecuatoriano modernista de cierto talento y relieve que no formaba parte de la sociedad aristocrática de Guayaquil, lo que representa una de las razones por las cuales Fernando Balseca define el joven guayaquileño “un raro de la lírica modernista ecuatoriana”².

Por ser “cholo” aprendió muy bien lo que era el desprecio practicado por una sociedad que se veía a sí misma de piel blanca y en la cual la posición social estaba relacionada, de forma directa, con el color de la piel. Este detalle determinante de su vida fue uno de los motivos inevitable de desprecio y vergüenza hacia sí mismo, casi una obsesión de la cual no hablaba ni hacía mención explícita alguna en sus versos, pero que contextualizaba en forma indirecta.

Dos años antes de su nacimiento, su ciudad natal había sido escenario de un gravísimo incendio que destruyó más de la mitad del territorio porteño, además de la fiebre amarilla que en los años anteriores había reducido la población. Sin embargo, en los 20 años que vivió el poeta, multiplicó el número de sus habitantes y adoptó una nueva forma de vivir. A partir de los cambios tecnológicos que tuvieron fuerte impacto, la luz eléctrica y la construcción del primer acueducto llegaron en 1901, el tranvía y los primeros automóviles en 1910, dos años más tarde se vio volar en los cielos guayaquileños el primer avión y el consumo de bienes se triplicó. Al mismo tiempo el puerto de la ciudad favoreció un proceso de acumulación de capital, se crearon conflictos entre una clase terrateniente cacaotera y una burguesía de banqueros y comerciantes. “En

² Balseca, F., 2009, pp. 12-22.

medio de la tensión de estas dos fuerzas de poder económico, social y político debe situarse el desenvolvimiento contradictorio de las producciones culturales de esta época”³, afirma Balseca. Esta sociedad, estos cambios que caracterizaron el lugar y los años en que vivió Silva se manifestaron en una actitud de resistencia y rechazo del joven a la modernidad de la urbe, que se reflejará en sus versos y en su prosa. “En este contexto urbano – escribe el estudioso guayaquileño – está el niño ensoñando, emulando a los modelos literarios europeos y americanos. Silva se nos presenta, entonces, prematura y anticipadamente moderno y, al mismo tiempo, envuelto en una situación personal que lo muestra sin oportunidades de completar su modernidad”⁴.

El abuelo de Medardo Ángel Silva era un violinista español que había llegado a Guayaquil a mediados del siglo XIX y había dirigido la orquesta de una compañía de su país. El joven aprendió a tocar el piano y frecuentaba círculos de músicos guayaquileños desde muy joven. Esta influencia musical se refleja de pronto a partir de su primer soneto titulado “Paisaje de leyenda”, que logró publicar en la modestísima revista “Juan Montalvo” en 1914:

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

La tarde ya sus púrpuras declina. 5
Entona un himno el piélago sonoro,
a cuya margen, sílfides en coro
hacen su blanca desnudez divina.

De la onda surge con amarga pena 10
el suspiro de amor de una sirena,
que roba, grácil, viento vespertino;

³ Balseca, F., 2009, p. 54.

⁴ Balseca, F., 2009, p. 13.

y al murmullo fugaz de las canciones
de un rosado caracol marino,
danzan en las arenas los tritones⁵.

Estos primeros versos endecasílabos demuestran una forma muy musical, en ritmo y sonido, que reflejan a un poeta aún adolescente pero ya seguro en su forma de escribir. Los primeros dos cuartetos ofrecen una imagen decadente a través del concepto del tiempo, con el sol que muere, el ocaso que preanuncia el surgir de las estrellas y el acercarse de la noche y las horas de la tarde que ofrecen su color púrpura. A las imágenes que el poeta pinta con sus palabras, se añaden los sonidos: el mar y sus olas que entonan un himno. Dos figuras femeninas mitológicas aparecen en el curso de los versos: la sílfide y la sirena, desnudas y apenadas. En el terceto final, se une otra figura mitológica con efectos musicales muy finos: los tritones que danzan al son de los caracoles marinos. Este poema regala al lector la sensación de mirar un cuadro lleno de protagonistas de leyendas que toman vida a través de la música y de los efectos sonoros que provoca la naturaleza. Es a ella a la que el autor atribuye la labor de interpretar su melancolía.

A partir del 1913 el joven, que contaba con apenas 15 años de edad y había ya escrito sus primeros poemas, después de haber dejado el colegio y haberse dedicado a la lectura de libros, poesías y revistas, decidió lanzarse a la carrera literaria. Se había dirigido a la revista “El Telégrafo Literario”, enviando sus primeros versos a Manuel Eduardo Castillo y a Miguel Granado Guarnido, los directores, que por experiencias pasadas en las cuales habían recibido envíos de versos notables pero que resultaron indecentes plagios, decidieron rechazar los escritos del desconocido autor. Llega 1914 y el joven no se da por vencido e intenta llegar aún más lejos enviando dos cartas fechadas

⁵ Silva, M. Á., 1970, p. 18.

2 de febrero y 12 de abril de 1914 dirigidas a Isaac Barrera, director de la revista más relevante de la capital en ese período: “Letras”. El poeta no recibe ninguna atención, quizás debido a su tierna edad, y no vio publicados sus versos tampoco en esa ocasión.

El primero que reconoció su belleza lírica y publicó su poema “Paisaje de leyenda” fue José Buenaventura Navas, director de la pequeña revista “Juan Montalvo”, en el número 19, correspondiente al día 15 de Octubre de 1914. Publicó, en dicha revista, tres poemas más: “La ninfa”, “Espera” y “Ojos africanos”. Castillo nos informa de otro poema que Silva escribió en 1914 y que permaneció inédito por muchos años; se trata de “Horas confidenciales”, que se había quedado en manos de José Antonio Falconí Villagómez.

A partir de 1914, no tardó mucho en ser reconocido como un talento joven y excepcional: entre 1915 y 1919 empezó su prolífica actividad de escritura: poemas, cuentos, artículos. Por un tiempo escribió, bajo el seudónimo de Jean D’Agreve, algunas crónicas en las revistas “Ilustración”, en “El telégrafo” y en la revista mensual “Patria”. Esta última, era parte de la “Prensa Ecuatoriana” y representó para Silva el trampolín para su carrera. El director lo nombró jefe de redacción, el joven de apenas 19 años ya corregía, escribía, discutía y llegó a crear textos publicitarios en versos. También colaboró con otras revistas menos populares como “Anarkos”, “Ateneo”, “Helios” y “Renacimiento” y llegó a ser conocido por el gran público de los periódicos y revistas a partir de enero del 1917 cuando salió, en la revista “Anarkos”, un artículo biográfico que resultó de larga difusión, escrito por su amigo Próspero Salcedo Mac Dowall con el título “El niño poeta”. A partir de ese entonces los lectores y escritores se interesaron por este poeta prodigio, buscaban sus poemas por curiosidad e interés.

En 1918 publicó su primera obra, *El árbol del bien y del mal* y en 1919 aparece en “El Telégrafo” su única novela corta, *María Jesús*. En este periodo estaba también editando afanosamente su segundo volumen de poesías que tituló *Trompetas de oro*. Entregó una copia de esta obra al reconocido escritor venezolano Rufino Blanco Bombona para que le escribiera el prólogo, pero éste no cumplió con el deseo del autor y el volumen no llegó a publicarse.

Un texto publicado en París, titulado *Poesías Escogidas*, por mano de Gonzalo Zaldumbide, apareció varios años después de la muerte del joven, en 1926. Este volumen recoge algunos de los poemas de Silva que, hasta la fecha, habían permanecido inéditos. Aludimos a más de 35 poemas que se publicaron en las revistas del tiempo y que no ocuparon un lugar en los dos poemarios del autor. Entre ellas están composiciones como: “La fuente triste”, “El precepto”, que analizamos en los apartados anteriores, “Epístola”, dedicada al espíritu de Arturo Borja después de su muerte, “La muerte enmascarada”, “Salutación”, dedicada a Remigio Crespo Toral, “El alma en los labios” que dedica a su amada en 1918, “Y es una tristeza más en la tristeza” que dedica al escritor Jacinto Benavente. En 1965 se publicaron por primera vez las poesías del segundo poemario de Silva, en la segunda edición del texto de Zaldumbide, con el título *Poesías escogidas y Trompetas de Oro*.

Por lo que se refiere a la historia bibliográfica de *El árbol del bien y del mal*, la segunda edición no se publicó hasta el 1953, en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pero hay que esperar hasta el 1960 para poder consultar una edición completa con bibliografía, estudios, fuentes y textos inéditos del poeta. Autor de ella es Abel Romeo Castillo. De 1963 a 1966 se publicó una colección de bolsillo de cinco

tomos, parte de la Colección Huancavilca, con la obra completa del autor: *El árbol del bien y del mal*, en el primer tomo, y *Poesías escogidas y Trompetas de oro* en el segundo. Castillo precisa que este volumen incluía también las secciones tituladas “Primeras Poesías” y “Poesías Inéditas” que incluyen composiciones que no aparecieron en el poemario que Silva publicó en vida, ni se seleccionaron en el texto de Gonzalo Zaldumbide. El tercer tomo de esta colección contiene la novela corta *María Jesús* mientras que el tomo sucesivo reúne dos secciones tituladas “El Ecuador Intelectual” y “La máscara irónica”. Constan de ensayos críticos y artículos literarios que el poeta escribió en su lustro de vida literaria, algunos de los cuales firma con el pseudónimo “Óscar René”. En fin, el último tomo recoge una serie de estudios acerca de la poesía y personalidad del poeta escritos por autores de cierto calibre como Gonzalo Zaldumbide, José Antonio Falconí Villagómez, Víctor Hugo Escala, José Joaquín Pino de Ycaza, Abel Romeo Castillo, entre otros.

La cuarta edición de *El árbol del bien y del mal* se publicó en 1970 por Hernán Rodríguez Castillo en la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de la Colección Clásicos de Ariel. Se trata de un texto que reúne también las composiciones del segundo poemario pero contiene varios errores de transcripción de títulos y algunos poemas no resultan en su correcta colocación. Otras ediciones de esta obra salieron en 1983, 1996, hasta la más reciente en 2004 y muchos estudios y conferencias se sucedieron en los que se trataron diversos aspectos del autor, lo que le convirtió en el “decapitado” más estudiado y conocido.

Silva fue el único de la generación “decapitada” que sintió el afán de publicar y el único que logró editar sus dos poemarios. Sin embargo, inicialmente su obra no logró el

éxito que merecía y que el autor esperaba. Balseca en su estudio nos informa de que de los cien ejemplares de *El árbol del bien y del mal* que había entregado a un librero, después de una semana, no se había vendido ninguna copia, por lo que se sintió amargado, desilusionado e indignado; sentimientos que lo llevaron a retirar todas las copias y a quemarlas⁶. En este período Silva se siente rechazado e incomprendido por una sociedad racista y cruel y representó, en los autores guayaquileños futuros, un espejo en el cual se reflejaban y reconocían sus propias amargas realidades. Mientras que los otros tres poetas analizados se sentían desprendidos de la realidad, alejados de la sociedad e incomprendidos en sus espíritus, en Silva se agregan fuertes sentimientos de rechazo e indignación relacionados con el racismo de la sociedad en la que vivía. De hecho, después de la independencia, mientras que los indígenas y mestizos sufrían una situación de marginalidad, los blancos formaban la clase elevada, aquellos que podían permitirse una educación superior y llegar a ser parte de la clase dirigente del país. El sociólogo Alfredo Espinosa Tamayo afirma:

La verdadera clase dirigente del país, el verdadero cerebro de él, es la clase intelectual, la que sale de las Universidades o recibe una educación superior y que llega a un grado de cultura mayor que el de la generalidad.

Y más adelante añade:

La clase intelectual, procede en parte muy escasa, de la porción menos acomodada de la clase elevada del país, y en su mayor parte, de la burguesía o clase media⁷.

⁶ Existe una discrepancia sobre la quema de la primera obra de Silva. Castillo afirma que el poemario “alcanza un enorme éxito en el país y al extranjero y a las pocas semanas se agotan, por completo, sus ejemplares”, en sus estudios y colecciones publicados en el texto de Augusto Arias, 1960, p. 376. Sin embargo en la obra que Castillo escribe en 1983 dedicada al poeta guayaquileño cambia su versión acerca de este asunto y apoya la tesis de un fracaso inicial en el primer intento de publicación. 1983, p. 109.

⁷ Espinosa Tamayo, A., 1979, p. 205-206.

Silva provenía de una familia muy humilde y no había alcanzado ni terminado el colegio ni cursado estudios universitarios. A los ojos de la sociedad, pertenecía a una capa inferior con menos posibilidades de llegar a formarse una posición, no tanto por las capacidades intelectuales, sino por la menor cantidad de facilidades que la sociedad de estos años le proporcionaba. El poeta se sentía muy sensible y afectado por esta realidad que ha vivido sobre todo a la luz de los primeros rechazos recibidos.

Silva expresa aquellas diferencias culturales, sociales y étnicas a través del personaje femenino de su única novela corta *María Jesús*, que serán las causas del fracaso de la relación amorosa entre ella y el narrador y la consecuente muerte de la mujer. La joven es descrita como débil, primitiva, huérfana y mestiza, “trágicamente condenada en su tácito anhelo por lograr un presunto e imposible abrazo, como aquel de las estrellas, como aquel con la Venus de Milo que pretendía el modernismo y su máxima figura, Rubén Darío”⁸. La novela representa la unión imposible entre el mundo metropolitano y culto, encarnado por el narrador-poeta, y la comunidad mestiza y regional, a la que pertenece María Jesús. Simbólicamente, ambos universos están destinados a separarse. Según las características que atribuye a María Jesús, el joven parece identificarse con su personaje femenino y reflejar en forma lírica la realidad de la sociedad en que vive.

El mísero sueldo que Silva percibía de la revista “Patria” y los pocos sucos que se añadían por enseñar en una escuela, tenían que mantener un hogar formado por su madre y su abuela. El único alivio lo encontró en su vida amorosa con Ángela Carrión Vallejo, una joven que criaba la madre de Silva, que vivía bajo el mismo techo y que fue

⁸ Robles, H. E., 2005, 126.

el primer amor del poeta. Con ella tuvo una niña, María Mercedes, poco meses antes de su muerte, en 1919, que vivió hasta el 1981. Medardo Ángel Silva tuvo otros amores y relaciones clandestinas, pero ni la experiencia paterna ni las relaciones pasionales pudieron distraerle de su depresión, de su angustia que aumentaban con los años quitándole los motivos y las ganas de vivir.

Hemos analizado, anteriormente, la vida y la obra de Humberto Fierro, Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño, que formaron una trilogía poética que experimentaba con la forma y proponía una nueva estética; la misma se materializó en poesías que publicaban en las revistas, principalmente entre los años 1910-1912. Medardo Ángel Silva era aún muy joven por estos años. Aunque no todos publicaron en las mismas fechas y no vivían una misma juventud y clase social, los cuatro poetas comparten los mismos sentimientos, la misma herencia de un canto sincero y entrañable bajo formas poéticas que querían llevar innovación en las letras ecuatorianas y, más profundamente, dividen el dolor de su existencia, su inadaptación a los años que viven, el sufrimiento y la sensación de envejecer en plena mocedad.

“El niño poeta”, de la época infantil a la adolescencia, no pasa por una etapa alegre, típica de la infancia. Los datos que nos presentan los estudiosos y críticos de Silva, de Abel Romeo Castillo a Gonzalo Zaldumbide y a Fernando Balseca, nos ofrecen una imagen de un niño completamente infeliz a partir de la pérdida de su padre, las muchas limitaciones y privaciones a las que tuvo que hacer frente y el color oscuro de su piel, que también fue motivo de burla en muchas ocasiones.

Balseca, en su obra dedicada a Silva, ofrece un estudio psicoanalítico del joven pasando por sus fases vitales y asociando a éstas los versos del poeta. El joven sufre el

paso de la infancia a la adolescencia y de ésta a la etapa adulta; emprende una escritura, desde niño, que no pertenece al mundo infantil y que explica el apodo que se le atribuye. Se encuentra de pronto viviendo su adolescencia con un envejecimiento prematuro, con preguntas cuyas respuesta todavía desconocía y situaciones que no sabía afrontar.

Hugo Alemán describe la juventud y el sentir de Medardo Ángel Silva con estas escalofriantes palabras:

Desde que se entregó a la austera disciplina de pensar, probablemente se olvidó de esa casi siempre desaprovechada edad. Agotó el temario de los fríos atardeceres de la vida y de las lívidas interpretaciones de la muerte. Sembró su camino de claroscuros, que acabaron convirtiéndolo en una selva espesa, lóbrega y fatal. En cuya húmeda entraña sólo pululaban arácnidos, alimañas y murciélagos tenebrosos⁹.

Como sus compañeros poetas, se entregó a las lecturas de los escritores malditos franceses, de Baudelaire a Verlaine, Rimbaud, Semain y siente la influencia de Rubén Darío, por el cual Silva sentía una irremediable veneración. Aunque algunos poemas de Silva se parecen muchísimo a la producción del maestro nicaragüense, al punto que algunos críticos como Gonzalo Zaldumbide pensaron que podrían pasar por versos inéditos de Darío, Silva es “el producto de su época y el producto de su drama humano”¹⁰.

Medardo Ángel Silva produjo una poesía inimitable, forjó en la forma más natural un espíritu alimentado por la pena de vivir, por el fatalismo y por un pesimismo que fue un producto natural de su psiquis. Sus poesías cantan el dolor humano y el lector no puede sustraerse a su canto dulce y angustioso, melancólico y pasional.

⁹ Alemán, H., 1953, p. 53.

¹⁰ Andrade y Cordero, C., 1951, p. 45.

Fue gran admirador y amigo de Amado Nervo y cuando éste murió, en mayo de 1919, surgió en Silva una gran sensación de vacío y de melancolía; fue para el joven un fuerte golpe del cual nunca se recuperaría, y a partir de entonces su declive se acentúa y la aproximación a la muerte se hace inminente. De hecho, entre la desaparición de ambos pasará solamente un mes. La muerte del joven y talentoso Silva, causada por el disparo de un revólver en la sien derecha, fue un delicado y difícil asunto por largo tiempo. Esa tragedia resultó tan impactante que, al principio, ninguno de sus amigos se atrevió a mencionar la opción del suicidio. Algunos avanzaron hipótesis de muerte por accidente, otros hablaron de un caso de asesinato. Entre las varias suposiciones de la colectividad se llegó a hablar de una escena de amor y de celos en medio de la cual el poeta habría manejado inexpertamente el arma, que accidentalmente se disparó; mientras que otros llegaron a hablar de un caso trágico de ruleta rusa. Abel Romeo Castillo no acepta la tesis del suicidio sino que defiende la convicción de una muerte trágica y accidental.

En mi opinión, que se tratara de un accidente fortuito y que quizás el poeta no tuviese intención de cometer acto de suicidio en aquella ocasión específica, no disimula el hecho de que en él había una voluntad real de morir. Silva había preanunciado su partida final en numerosas ocasiones a través de sus versos. “La invocación a la muerte es también motivo literario”¹¹, afirma Balseca, y el poeta ya desde sus producciones literarias, a los 16 años de edad, anunciaba una melancolía aguda y reclamaba frecuentemente la muerte. En las suposiciones de Balseca, acerca de la muerte del “niño”, se habla de suicidio:

Una serie de acontecimientos circunstanciales da cuenta de la aparente elección de Silva por el suicidio: la muerte tan citada en sus poemas; el hecho de que

¹¹ Balseca, F., 2009, p. 37.

sólo al pensarlo ahora; aquel San Luis Gonzaga
de pupilas azules y riza cabellera
que velaba los sueños desde la cabecera. 20

Aunque yendo despacio, al fin la callejuela
acaba, y estábamos al frente de la escuela
con el "Mantilla" bien oculto bajo el brazo;
y haciendo, en el umbral, mucho más lento el paso.
Y entonces era el ver la calle más bonita, 25
más de oro el sol, más fresca la mañanita.

Y después, en el aula, con qué mirada inquieta
se observaban las huellas rojas de la palmeta
sonriendo, no sin cierto medroso escalofrío,
de la calva del dómine y su ceño sombrío... 30

Pero, ¿quién atendía a las explicaciones?
¡Hay tanto que observar en los negros rincones!
Y, además, es mejor contemplar los gorriones
en los hilos, seguir el áureo derrotero
de un rayito de sol o el girar bullanguero 35
de un insecto vestido de seda rubia o una
mosca de vellos de oro y alas de color de luna.

¡El sol es el amigo más bueno de la infancia!
¡Nos miente tantas cosas bellas a la distancia!
¡Tiene un brillar tan lindo de onza nueva! Reparte 40
tan bien su oro que nadie se queda sin su parte!

Y por él no atendíamos a las explicaciones;
ese brujo Aladino evocaba visiones
de las Mil y Una Noches de las Mil Maravillas,
y beodas de sueño, nuestras almas sencillas, 45
sin pensar, extendían sus manos suplicantes
como quien busca a tientas puñados de brillantes.

Oh, los líricos tiempos de la gorra y la blusa
y de la cabellera rebelde que rehúsa
la armonía de aquellos peinados maternos, 50
cuando íbamos vestidos de ropa nueva a misa
dominical, y pese a los serios rituales,
al ver al monaguillo soltábamos la risa!

¡Oh, los juegos con novias de traje a las rodillas,
los besos inocentes que se dan a hurtadillas 55
a la bebé amorosa de diez o doce años,

y los sedeños roces de los rizos castaños
y las rimas primeras y las cartas primeras
que motivan insomnios y producen ojeras!...

¡Adolescencia mía: te llevas tantas cosas, 60
que dudo si ha de darme la juventud más rosas
y siento como nunca la tristeza sin nombre,
de dejar de ser niño y empezar a ser hombre!...

Hoy no es la adolescente mirada y risa franca 65
sino el cansado gesto de precoz amargura,
y está el alma que fuera una paloma blanca
triste de tantos sueños y de tanta lectura!¹⁴

No son muchos los poemas en los cuales el poeta canta su vida de niño, sus sueños y sus encantos. Es un recorrido de su infancia a través de los recuerdos, de imágenes y de deseos en versos rigurosamente alejandrinos con rima gemela en casi toda la composición, excepto dos casos de rima alterna en la última estrofa y en los versos 50-53. Se compone de doce estrofas en total que comprenden cuartetos, sextetos, y una estrofa de siete versos. Cuenta en estos versos sus años juveniles, ofrece una mirada dulce e inocente de aquellos momentos en que iba a la escuela, temía a sus maestros y se dejaba abandonar en el ensueño, en sus distracciones, en sus pensamientos. Entre el recuerdo del sol color oro y la mañana fresca de los juegos de niños, del peinado y los trajes dominicales, entre las primeras cartas de la adolescencia y los insomnios de los primeros amores, se lee abiertamente la amargura de los años que lleva. Se siente envejecido prematuramente, siente una tristeza “sin nombre” con la sensación de que la adolescencia

¹⁴ Silva, M. Á., 1970, 106-108. En la antología de Rodríguez Castelo la separación de las estrofas de este poema resulta diferente de lo que edita Humberto Salvador en su obra. En el primer caso, los versos 38-47 forman una única estrofa de diez versos; mientras que Salvador separa estas estrofas en un cuarteto y un sexteto pero une los versos 48-59 formando una estrofa de 12 versos. En este estudio he separado ambas estrofas intentando respetar el esquema de la rima y de la puntuación de acuerdo con el resto de la composición.

tan pronto se lleva muchas cosas que le dieron momentos de felicidad. Se siente cansado de tanta lectura, de tantos sueños, mientras deja de ser niño para volverse hombre.

Medardo Ángel Silva, el 10 de junio de 1919, dos días después de haber cumplido los 21 años, pasó por el domicilio de la joven de apenas 16 años, Rosa Amada Villegas Morán, a la cual insistentemente seguía proclamando su amor no correspondido. Pidió permiso a la madre para hablar a solas con ella por unos minutos y mientras estaban sentados en la sala, el poeta sacó el revólver, de la cual había quitado todas las balas menos dos, y se disparó, accidentalmente o voluntariamente, quedando muerto en pocos instantes.

En este trabajo, seguiremos los versos del “niño poeta” para interpretar su acto final, quedándonos inherente a las afirmaciones de Balseca: “quizá lo más sugerente para interpretar este paso del poeta es examinar aquello que estructuralmente su decir poético afirma sobre la muerte”¹⁵.

Obras del “niño poeta”

No resulta simple reconstruir el mosaico completo de los poemas de Silva porque no todas sus poesías llevan fechas de composición, escenario similar al que ya hemos visto en relación con los autores anteriores, pero se conocen los años de publicación. En este apartado seguiremos el mismo criterio ofrecido por el crítico ecuatoriano Zaldumbide¹⁶ quien clasifica la producción poética de Silva en tres períodos: los comienzos, de los cuales nos quedan solamente breves muestras pero que son un

¹⁵ Balseca, F., 2009, p. 41.

¹⁶ Escribió el prólogo en la obra *El árbol del bien y del mal* en un volumen que la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de “Clásico Ariel” decidió dedicarle en 1970, considerándolo “uno de los más grandes poetas de esa hora, [...] uno de los que cayeron para abrir los nuevos caminos”, p. 10.

importante paso para seguir su progresión y maduración formal; la segunda época, que va de 1915 a 1919, marcada por la producción y publicación de *El árbol del bien y del mal*; en fin, la tercera y última fase de su poética, que ve la creación de los poemas que formarán su último poemario, *Trompetas de oro*. Fue, esta última, una etapa breve y nueva y que “cortó la muerte apenas comenzada, cuando se abría a estupendos horizontes”¹⁷.

Primera etapa.

Los comienzos del camino literario de Medardo Ángel Silva fueron duros y frustrantes en sus años de adolescencia, que vieron sus primeros versos rechazados. Resultó demasiado joven, desconocido y algunos sospecharon que en sus versos espontáneos, de técnica perfecta, de tema galante y corte parnasiano había plagios. Pero estos juicios no podían imaginar que el desconocido, pobre y mestizo “niño poeta”, iba a ser “un meteoro destellante y reluciente, de aquellos que iluminan apenas las claras noches de junio ecuatoriales costeñas”¹⁸, como afirmó Abel Romeo Castillo en un estudio a él dedicado. Es el año 1914 cuando el poeta publica su primer poema, “Pasaje de leyenda”, ya analizado, en la pequeña revista ‘Juan Montalvo’, pero el año anterior fue cuando envió sus versos a revistas más prestigiosas, como mencionado anteriormente: “El Telégrafo Literario” de Guayaquil y “Letras” de Quito. Los poemas que envió se titulaban “Serenata” y “Añoranza”, que no se incluyeron finalmente en ninguno de los dos poemarios del autor.

“Serenata”

¹⁷ Silva, M. Á., 1970, p. 17.

¹⁸ Arias, A., 1960, p. 359.

Es el bardo que dijo en romance galano
la legendaria historia del paladín audaz,
que a las moriscas gentes abatió con su mano
que fue timbre y orgullo del valor castellano,
que de vencer a un mundo, se dijera capaz. 5

El que al pie de la reja de tu ventana gótica,
entona la vibrante, y amorosa canción,
que en su pecho ha nacido, como una flor erótica,
como una roja rosa, perfumada y exótica,
para que tú la pongas, en tu ducal blasón. 10

¡Oh blonda Castellana!... ¡Mi Castellana blonda!
Estrella de mis noches de pena y aflicción,
por quien el bardo amante, bajo la ojiva ronda,
sufriendo una incurable herida, roja y honda,
que tus ojos le hicieron en pleno corazón... 15

¡Oh blonda Castellana, que en los torneos galantes
aclamaron la Reina de Belleza, sin par,
los brazos fijosdalgos, los de los tiempos de antes,
los de la espada al cinto, los del porte elegante,
que por una sonrisa se dejaban matar! 20

Reina y Señora mía, por quien mil trovadores
entonan sus rondeles, bajo del ventanal;
Reina, por tu belleza, de las fragantes flores
que para ti, despiden embriagantes olores,
perfumando la estancia de tu mansión feudal. 25

Por ti, canta la fuente del parque cristalina
su canción, melodiosa serenata de amor,
y el ramaje verduoso, entreteje una fina
labor y así protege tu frente alabastrina
para que no la hiera, de Febo el resplandor. 30

Por ti, los paladines a tu beldad rendidos,
hacen lujo en la liza, de valor sin igual,
que ante tus pies, se postran: vencedor y vencido,
pues tú sola eres Reina, pues por ti ha perdido
su corazón y su alma, toda la corte Real. 35

Por tu blancura, celos padece el marqués Lirio,
y diamantes y perlas se han negado a brillar
en nuestro pecho, porque han sufrido el martirio
de ver, que ante tus ojos, eran cual blanco cirio,

que quisiera a dos soles, con su brillo igualar. 40

Y yo, bardo de raza, de los viejos troveros
 que a la luz de la luna, cantaban su canción,
 y que por su Señora, cruzaban los aceros,
 y en la caza, servíanles de fieles halconeros
 recibiendo por pago, de ellas, el corazón; 45

os doy el alma entera, ¡Mi Reina, mi Señora!
 os doy mi alma entera, mi alma de Trovador,
 pobre alma vagabunda, que serlo a vos adora...
 pero, si la rehusares, matadme mi Señora,
 matadme con tus ojos: ¡quiero morir de amor!¹⁹ 50

Esta composición primeriza comprende diez quintetos de versos alejandrinos con una rima que sigue el esquema ABAAB. El tema es galante y pasional, protagonizado por las figuras del bardo, del paladín, de los trovadores y toda la “Corte Real”. La canción del poeta es dirigida a la mujer más bella y deseada, a la dama aclamada “Reina de Belleza”, por la cual los hidalgos son capaces de dejarse matar, tan sólo por su mirada. En la boca del poeta ella es “reina”, “señora mía” y “blonda Castellana”.

Es la historia del paladín que combate a los moros y que, con la fuerza y confianza de poder ganar el mundo, decide cantar una pasional canción de amor, que define “roja rosa, perfumada y exótica”. Estas descripciones se refieren a los atributos típicos de la poesía modernista, capaz de expresar la pasión, el olor y las imágenes de lugares lejanos y exóticos. El erotismo es parte de estos versos que compone Silva y que expresa explícitamente cuando define la canción del paladín “una flor erótica”. Esta confesión de amor y de pasión lleva al autor a compartir también su pena amorosa, sus noches pasadas melancólicamente y afligido por amor a la “blonda Castellana” que a este amor no corresponde. En la sexta estrofa el poeta crea una elegante metáfora cuando

¹⁹ Arias, A., 1960, pp. 384-385.

entrega a la naturaleza la capacidad de cantar una “melódica serenata de amor” a través de la fuente y del ramaje verdoso. Compara el brillo de la dama a los diamantes y a las perlas y su blancura a la del lirio y del cirio. Tendremos ocasiones de observar la presencia asidua del lirio en los versos de Silva, en ocasiones es blanco y puro, en otras se deshoja y muere, y simboliza el alma del poeta.

El joven hace uso del color blanco, ya a partir de sus poemas primerizos, con una simbología profunda y particular. La blancura de la piel de la mujer a la que adora hace referencia a connotaciones raciales que se presentarán en muchas de sus composiciones y de forma implícita, asimismo se presentará en el poema que sigue. Silva crea en “Serenata” la representación de la mujer como fruto de sus deseos pero lejos de su realidad: la cortesana de piel blanca en un reino feudal. Pero, la penúltima estrofa, es la que revela la realidad del poeta: él no es uno de estos paladines, ganador de combates, valientes y vencedores. Él se define “bardo de raza”, “alma vagabunda” y uno de los “viejos troveros” que es capaz de cantar su amor bajo el efecto y la luz de la luna y entregar su corazón a su “Señora”. Para concluir este canto de pasión, como haría sin hesitación cada paladín y toda la corte real, el poeta ofrece su alma a la reina de su corazón con la promesa de que prefiere morir a vivir sin su amor.

“Añoranza”

Y fue en Versailles, en la dorada fiesta
-¡oh eglógica pastora deliciosa!-
que te ofrendé mi amor en una rosa,
al arrullo sonoro de la orquesta.

El alma al sueño de la dicha, presta,
abrevió su existencia dolorosa
al pronunciar tus labios la amorosa
confesión pasional, en la floresta...

5

Todo volviose para mí risueño:
 la luz, el lago, el parque y las canciones
 de la fontana que arrulló mi ensueño. 10

Y cabe los perfumes de las frondas,
 renacieron mis blancas ilusiones
 bajo la seda de tus crenchas blondas²⁰.

En este soneto prevalece un efecto armonioso creado por los elementos a los cuales el poeta atribuye musicalidad, como el arrullo de la orquesta y de la “fontana”, las canciones, el espacio poético representado por la floresta; en su lectura también se advierte que la rima abrazada de sus versos endecasílabos contribuye a crear cierto ritmo cadencioso.

El escenario que abre esta composición es una fiesta de las cortes de Versalles donde el poeta confiesa su amor con “una rosa” a su pastora de pelo rubio. Vuelve la figura de la flor que por excelencia representa el amor, la rosa, pero también vuelven dos elementos exóticos que llevan al poeta a un mundo de ensueño: la corte francesa y la mujer de tez clara y pelo rubio. El escenario cambia en la segunda estrofa, cuando es la mujer la que expresa su pasión amorosa abreviando la pena del poeta. Y entonces la felicidad y la euforia que siente el poeta se expresan a través de la naturaleza: floresta, lago, parque. El poeta siente ilusión, es jovial y se sumerge en su ensueño acompañado por los sonidos de la naturaleza que describe con una armoniosa metáfora: “las canciones de la fontana”. En el último terceto el poeta se queda soñando rodeado de los perfumes del bosque en una sensación que parece placentera.

Un particular relevante se nota cuando define sus ilusiones “blancas”. Implícitamente, Silva expresa, una interrogante racial, los colores blanco y negro en sus

²⁰ Arias, A., 1960, p. 383.

versos reflejan el tono y el color de la piel que pintan el mundo emocional del autor. El complejo racista crea en el joven un problema de auto-identificación social del cual intenta no hablar, no escribir de manera explícita. Sin embargo, su poesía es rica de conceptos de identificación y del contexto étnico.

La tez oscura de Silva y su condición económica no le permiten tomar parte de una posición social privilegiada en una ciudad como Guayaquil durante estos años. Su manera de vestir y de actuar contrastaban con el color de su piel; siente que la vida y la sociedad lo miran con desdén y el joven sufría irremediablemente. Como Hugo Benavides afirma en su estudio “Las voces inefables y el ser cholo en Guayaquil”²¹, el poeta evita categorizaciones raciales explícitas en sus versos pero su poética “no está libre del contexto racial y las interrogantes que a él, como al conjunto de la ciudad, los cobijaban”. De allí que sus versos se impregnan de este componente, de alguna forma. Así escribe Benavides:

De una manera muy sucinta, la poesía de Silva captura décadas y siglos de pérdida y rechazo, no solamente de un pasado colonial sino de una relectura poscolonial del mismo pasado que fuera asegurada para Guayaquil y sus futuras generaciones. Es por esta posición imposible, más firmemente expresada pero no limitada a su cuestionamiento racial, que los sentimientos extremos descritos por la poesía de Silva significan tanto para una población que vive estas limitaciones sociales en extremo. Inclusive, no es más relevante o importante para los guayaquileños haber leído la obra de Silva muy cercanamente, sino más bien que ella se halla imbuida de significaciones trágicas que sirven para encarnar una vida llena de ira y angustias como la que Guayaquil representa²².

Castillo escribe que los compañeros de su barrio y del colegio le habían puesto el apodo “El negro Silva” y que, aunque se usara sin menosprecio, ese nombre no le hacía

²¹ Benavides, H., 2007, pp. 108-117.

²² Benavides, H., 2007, p. 114.

ninguna gracia al joven que en una carta dirigida a Adolfo Simmonds declaró: “Me desespera la miseria. Me ofende el color”²³. También la escritora Lucila Flores de Carvajal, que era amiga del poeta y de su madre por haber nacido en el mismo barrio, en una conferencia que dio después de la muerte del vate, en 1919, afirmó que hasta a la madre de Silva el color de piel de su hijo le proporcionaba preocupación y llegó a la conclusión: “A Medardo lo mató, más que otra cosa, el complejo de su piel. Era su obsesión. Su tortura”²⁴.

El 1914 es un año productivo para el poeta, dos meses después de publicar “Pasaje de leyenda” en la revista “Patria”, aparece un soneto en la misma revista titulado “La ninfa”. Castillo nos informa que en esta composición el poeta demuestra las influencias recibida de Leopoldo Lugones, que por estos años había publicado ya su obra *Las limaduras de Hefhaestos*, y de Julio Herrera Reissig que también usaba el mito para revelar el presente. Sus obras habían llegado, con retraso, en las librerías guayaquileñas y despertado el entusiasmo y admiración del joven poeta:

“La ninfa”

Contemplaron los silfos su escultura
tras el sedoso vuelo del ramaje,
en la quietud solemne del paisaje
de rara, mitológica hermosura.

En su concha de plata, en la espesura
escanció el dulce néctar del salvaje
manantial, y dormida en el bosque
Selene la encontró radiante y pura... 5

A las luces miríficas del astro
un erótico ensueño parecía
en su blancura tersa de alabastro; 10

²³ Esta carta de Silva a Simmonds fue publicada en la revista “El Telégrafo” en 1934, en un artículo titulado “¿Por qué se mató Medardo Ángel Silva?”. Castillo, A. R., 1983, p. 169.

²⁴ Castillo, A. R., 1983, p. 168.

¡y ceñida la frente con los lauros
de Diana, huyó, por la floresta umbría
en la grupa de helénicos centauros!²⁵

Es un soneto en versos endecasílabos con rima abrazada cuyos protagonistas son personajes mitológicos: la ninfa, los silfos, los centauros. Es un pasional canto a la belleza y la ninfa es objeto de elogio y de erotismo. Menciona a dos divinidades de la mitología: Selene, en la mitología griega, es la personificación de la luna, hermana de Helios, el Sol, y de Eos, la Aurora. Se representa como una doncella joven y hermosa, de rostro pálido que, cuando cae la noche, recorre el cielo con un carruaje de plata y lleva una media luna en la cabeza. La otra figura mitológica es Diana que, en los mitos romanos, era la diosa virgen de la caza y protectora de la naturaleza, pero sucesivamente pasó a ser la diosa de la luna. La polaridad de estas diosas simboliza, en mi interpretación, la dualidad entre el romanticismo de los sentimientos amorosos y la naturaleza erótica del hombre. El paisaje, las divinidades, los silfos, todos reconocen y aprecian el encanto y la hermosura de la ninfa. El poeta se sirve del mito griego para despojar el pasado en el presente y también como forma de rebelión interna del pensamiento. La belleza se contempla en un ambiente tranquilo y sereno cernido del sonido “sedoso” del follaje otoñal y de la luz de la luna que vuelve la figura de la ninfa aún más radiante. Los tercetos finales cambian la tonalidad de este canto y expresan la sexualidad del poeta cuando escribe que la visión de ella pareció un “erótico ensueño”. Al final del poema, Silva revela la resolución de la pasión: la ninfa huye con el centauro, otra figura mitológica, mitad hombre mitad caballo, que representa el deseo carnal y la

²⁵ Arias, A., 1960, p. 386.

energía vital. Vuelven, en estos versos, dos elementos en común con los poemas anteriores: la pasión y el color blanco de la piel.

Otro poema que forma parte de las primeras publicaciones del joven en la revista “Juan Montalvo”, son los dos sonetos que componen el poema “Espera” que el autor compone en 1914 y se publicará en 1915:

- I -

Bajo el oro del sol, sedeña y pura
vendrás para curar mis hondos males,
trayendo en mil redomas orientales
bálsamos de consuelo y de ventura.

Ungirás mi dolor con tu hermosura, 5
y con tus dedos finos y liliales;
derramarás en mí los manantiales
que guardas, de Piedad y de Dulzura.

Al arrumbar feliz a mi ribera, 10
tú serás en mis campos, Primavera,
y flor y aroma en mi jardín desierto.

Y en una noche tibia y perfumada
rodará por la alfombra empurpurada,
el negro monstruo de mis penas, muerto.

- II -

En vano te he esperado, cada Aurora,
mudos los labios, triste el pensamiento,
me sorprendió mirando el pulimento
de los senderos blancos. ¡Mi Señora!...

En vano te he esperado, hora tras hora; 5
me falta ya el valor... y hasta el aliento,
y cada vez más desgarrante siento
el puñal del dolor que me devora...

...¿Ya nunca has de venir?...¿Nunca en tus labios, 10
que son de todas las caricias sabios,
apagaré mi sed de peregrino?...

¡Oh voz nefasta que mi ensueño trunca!
Sólo el eco repite, en el camino
inmensamente triste: ¡Nunca!... ¡Nunca!...

Son dos sonetos en versos endecasílabos cuyas cuartetos siguen la rima abrazada en ambas composiciones. En la primera parte el poeta aparece colmado de esperanza, se dirige a lo que está esperando en su vida para que llegue a salvarle. En mi interpretación, habla del amor: a él se refiere con el término “Mi señora”, lo personifica a través de los dedos “finos y liliales”, y lo representa en forma temporal con la estación de la Primavera. El joven es herido y su vida es “un jardín desierto”, espera que el amor venga a curar sus males y su sufrimiento, pero al final lo que llega en una noche tibia y perfumada, no es su salvación, como preanuncia en el último terceto del primer soneto, sino la muerte. En el último verso, de hecho, el joven tan prematuramente “profetiza con lucidez escalofriante el derrumbamiento final”²⁶. Y entonces, en el segundo soneto, la ilusión del amor fracasa y se da cuenta de que aquella espera fue en vano. En la estructura de esta segunda composición, aparecen puntos suspensivos para crear un silencio solemne en los momentos más dramáticos. La intención del autor es de dar más énfasis a dos elementos: “mi señora”, con referencia al amor, y “Nunca”, repetido dos veces en el cierre del poema. También hace uso de los signos de interrogación para formar preguntas que el poeta dirige a la vida. Ya es tarde, el sufrimiento que siente parece un “puñal” que condena, no le quedan ganas o valor para seguir adelante. El camino se le hace triste con un eco que repite su resignación a través de la palabra “nunca”. Por primera vez el “niño poeta” expresa su alma herida, su sufrimiento por una vida que lo deja en una pueril demora y aparece la muerte, ya en sus versos primerizos.

²⁶ Rodríguez Castelo, H., 1972, p. 19.

Medardo Ángel Silva alcanza cierta popularidad ya en 1915 y ve publicados dos poemas más en la sección «Jueves Literarios» de la revista “El Telégrafo”, que no entraron a tomar parte de sus obras. Se trata de “Cuando se es aún joven...” y “Con ese traje azul” que cierran este apartado y la iniciación literaria del “niño poeta”:

“Cuando se es aún joven...”

... Cuando se es aún joven y se ha sufrido tanto
que lloran nuestras almas vejeces prematuras,
tienen los tristes ojos humedades de llanto
y hay en los corazones, fríos de sepulturas...

Cuando en los horizontes oscuros de la Vida 5
surge la interrogante sombra de la Quimera,
y se abre la sangrienta rosa de alguna herida
y se llora en silencio la muerta Primavera;

entonces ¡ay!, entonces, nuestra alma pecadora
solloza en la tristeza de los jardines rojos; 10
¡oh, Señor Jesucristo, que tenga en la última hora
una mano piadosa que me cierre los ojos!..²⁷

En este primer poema se nota una estructura insólita al poeta: tres cuartetos de versos alejandrinos (7+7) con rima alterna. La interpretación de estos versos podrían revelar, en cierto modo, un estado de ánimo que sigue al que expresa en el poema anterior; el joven escritor realiza que en su plena juventud ya siente el cansancio de la vejez. Llantos, lágrimas tristes, corazones fríos caracterizan la primera estrofa. La vida se oscurece y en el poeta surgen interrogativos acerca de la muerte, una vez más llora en silencio porque su “Primavera”, aquella juventud sufriente, está muriendo. En el último cuarteto el autor se refiere a la vida con el término “jardines rojos”, cuyo color denota el sufrimiento; en los versos del poema anterior se habían alternado otras tonalidades que describen el dolor: “oscuro” y “sangrienta”. El poema se cierra con una evocación

²⁷ Arias, A. 1960, p. 393.

mística, define su alma “pecadora” y pide a Jesucristo que se quede a su lado para confortarle en la hora de la muerte. Son versos que declaran ya el acercamiento a la muerte con pensamientos fatales y escalofriantes.

“Con ese traje azul...”

Con ese traje azul de seda clara
constelada de pájaros de nieve,
tiene la gracia de tu cuerpo leve,
fragilidad de nube... Por la rara

palidez ambarina de tu cara
la luna todas sus blancuras llueve.
Tal es de dulce tu mirada aleve
que inmola, sin sentirlo, sobre su ara...

5

Tu traje a las rodillas, tu peluca
languideciente en la rosada nuca,
llenan de primavera los jardines.

10

Y el paso de querub con que resbalas
hace pensar que te salieran alas
para asombrar a todos los jazmines²⁸.

De matriz distinta en su significado, resulta esta última poesía de esta etapa inicial. Es un soneto en versos endecasílabos con rima alterna y está repleto de elementos modernistas. El color azul, en primer lugar, que caracteriza el título, define el traje y toda la descripción que singulariza las estrofas. El color blanco, repetido en los conceptos de “blancura” y “palidez” que en el caso particular de Silva, como hemos analizado anteriormente, hace referencia, no solamente a la inocencia como en los cánones modernistas, sino también al componente racial que punge el poeta. Caracterizan esta descripción: los jardines, que se refieren a la vida; los jazmines, entre las flores preferidas en la poesía modernista; y la luna, siempre presente con su palidez en los momentos

²⁸ Arias, A. 1960, p. 394.

poéticos melancólicos. En los dos cuartetos el poeta describe una imagen que lleva el color de la poesía modernista, colmada de elegantes metáforas en su descripción: los pájaros de nieve que rodean esta figura, una cara pálida que se compara a la luna y un cuerpo que es análogo a la fragilidad de las nubes. Con esta imagen que parece iluminar la vida con su mirada, el autor elogia el cuerpo de una mujer, probablemente una colegiala con su uniforme estudiantil, a la que observa, y que representa los amores juveniles. En el terceto final la joven se transforma en una dulce figura trascendental: un ángel con alas en toda su blancura que endulce y, al mismo tiempo, casi asombra el corazón del poeta.

Cuando Silva publicó estos poemas tenía apenas 17 años, se afanaba para darse a conocer y publicar, sin embargo, su alma ya está herida por una vida que no le rinde feliz, se siente cansado y empieza a evocar la muerte. Esta primera etapa de su vida y de su obra parece sembrar el terreno para prepararse a una producción aún más intensa. En las palabras de Gonzalo Zaldumbide: “los grandes acordes medardianos se dejan escuchar así como cuando la orquesta ensaya temas para poner a punto los instrumentos: dolor de la juventud hundida en una vejez prematura, interrogante en el horizonte, dolor silencioso, plegaria a Jesucristo, visión de la última hora”²⁹.

²⁹ Zaldumbide, G., 1970, p. 19.

El árbol del bien y del mal.

Las publicaciones de los poemas juveniles de Silva que llenan las páginas de “Patria”, de “Juan Montalvo” y de “El Telégrafo” suscitan las críticas severas del aclamado periodista y crítico literario de la época Manuel Calle que, en las páginas de la revista donde colaboraba, “El Guante”, acusa al “niño poeta” de escribir versos imitando a Julio Herrera y Reissig. Sin embargo, el alma del joven talento no se deja abatir y amargar; recibe los apoyos y reconocimientos de otros autores como Abraham Valdelomar desde Lima, Luis Alberto Sánchez desde Quito y desde París llegan los aplausos de Gonzalo Zaldumbide que recogió, después de su muerte, varias poesías de Silva en una antología fechada 1926. Castillo nos informa que en 1917 Medardo Ángel Silva aparece en muchas revistas nacionales de prestigio, de Guayaquil a Quito: “Vida intelectual”, “Caricatura”, “Helios”, “La pluma”, “Variedades”, “Anarkos”, “Ariel”, “La ilustración” etc. Su éxito desborda los confines ecuatorianos y su nombre empieza a leerse en revistas internacionales: “Nosotros” en Buenos Aires, “Cervantes” en Madrid, “Colónida” en Lima.

Entre 1916 y 1917 llega a dirigir las revistas “Atenea” y “España”, ambas desaparecidas en breve tiempo, y la más reconocida “Renacimiento”, junto con Falconí Villagómez.

En 1918 el “niño poeta” publica su primera obra que se compone de varias secciones: empieza con una composición fechada 1915 que lleva el título “La investidura”. Continúa con una sección de nueve poemas escritos entre 1915 y 1916 titulada “Las voces inefables”, lo que sigue son una secuencia de 35 “Estancias” que llevan la numeración romana en sus títulos. “El libro de amor” contiene doce poemas

compuestos entre 1915 y 1917 seguido por siete “Estampas románticas” y cuatro composiciones reunidas en la sección “Otras estampas románticas”, fechadas 1916. En los años 1916 y 1917 compone 15 poemas que reúne bajo un apartado titulado “Baladas, reminiscencias y otros poemas”; en fin, la última sección de la obra se compone de 15 poesías y lleva el título “Suspirias de profundis”.

En este trabajo hemos consultado, principalmente, tres textos para poder contar con un elenco completo de las composiciones de Silva: la antología de Humberto Salvador del 1947, la edición de Hernán Rodríguez Castelo del 1970 y la obra de Abel Romeo Castillo, más reciente y cuidada entre las ediciones existentes de esta obra. En el caso de las Estancias, las primeras dos obras no las proporcionan en su totalidad, mientras que en el texto de Castillo, en la sección antológica, no se editan todos los poemas de *El árbol del bien y del mal*. El inconveniente de tener que inquirir en más de un texto para tener a disposición la totalidad de las composiciones de los “decapitados” denota que los estudios acerca de estos cuatro autores aun resultan escasos e incompletos. Silva, entre ellos, fue el escritor que más produjo y, en los varios años de investigación que a él se dedicaron, se han podido recuperar textos inéditos y perdidos; sin embargo, no resulta fácil la consulta de todas sus poesías debido a que son raras muchas de las obras publicadas.

Medardo Ángel Silva se encuentra, por estos años, en plena producción artística, sin embargo, la sensación de vacío y de amargura se adueñaba de su personalidad, entristecía su alma y ensombrecía su mirada dejándole ver todo con pesimismo y melancolía. Hugo Alemán describe este triste aspecto de su vida con poéticas afirmaciones:

Por no haberse lavado del pecado original de la pobreza. Además: porque había apuntado ya, en la pizarra de sus días, un amanecer de líricas angustias. Porque venía cayendo ya, intermitentemente, en su jardín interior, una garúa de armoniosa melancolía. Porque había soplado ya en su cerebro el simún de las supremas negaciones. Y, sobre todo, porque la imperativa necesidad de existir, había obstado el desarrollo de la voluntad³⁰.

El poeta elige abrir su obra con una larga composición de 24 estrofas, “La investidura”, que representan un discurso y un manifiesto que expresan su camino en los avatares del mundo literario, cuando se encuentra en aquella selva “lóbrega y sin ruta” de la vida, cantada por Dante Alighieri, lleno de temor e inseguridades. En sus versos hace referencia a los otros poetas modernistas, cuando escribe “mil insectos charlaban en gangosos dialectos”, que salieron de la penumbra y se revelaron “piedras preciosas con alas”. También hace referencia a los poetas “decapitados” a los que admiraba y a los que definía como “exóticas flores” contornadas de “pétalos oscuros”. Una clara referencia a ellos se nota en los versos: “se exhalaba un aliento de fragancias narcóticas/ que a las bestias sumían en ensueños impuros”, con los cuales alude al uso de los narcóticos que se adueñaba de algunos de ellos. A esto se une aquella amargura, melancolía y eterna tristeza que caracterizaban a los poetas del fin de siglo. A lo largo de las estrofas, el autor canta también sus luchas contra aquellos “manes de la Envidia y del Insulto”, con los cuales se refiere a los primeros rechazos y críticas adversas que recibieron sus versos. Pero sigue la voluntad del joven de cumplir con la poesía, con anhelo y tenacidad y, hacia la mitad de la composición y por seis estrofas consecutivas, se dirige a la figura del poeta. La incita a llenar de musicalidad y versos aquellas ilusiones y anhelos que la caracterizan:

Lírico adolescente, ve a cumplir tus empeños;

³⁰ Alemán, H., 1953, p. 51.

que tu espíritu sea una candente pira;
musicaliza tus ensueños,
sé divino por el alto don de la Lira

Silva, como todos los poetas de su generación, no vive sereno, rodeado de arte, belleza e ideales; siente y vive aquellas sensaciones de vacío y de inadaptación, aquellas dudas e inseguridad acerca del futuro y de la vida misma, que caracterizan al poeta finisecular. Sin embargo, como haría un sabio mentor con sus jóvenes poetas, anima a elevarse, reaccionar y acoger el amor y empuja a seguir buscando, en todas las cosas de la vida, la “harmonía”, el equilibrio y la serenidad.

Calla al interrogante del Porvenir que ofusca
yérguete alto y sereno en la gracia del día
rosa;
y, en toda cosa
eternamente busca
la Harmonía, la Harmonía, la Harmonía!...

Pero, a lo largo de los versos las cosas cambian y su optimismo y fuerza interior lo abandonan; en las últimas estrofas de “La investidura”, el poeta anuncia que aquel azul, con el cual se refiere a la vitalidad y la esperanza, se aleja, que los ojos ven solamente un “encanto roto” y el alma del joven se enferma de una “sagrada fiebre”. Las últimas estrofas resumen los conceptos que se habían desarrollado en los versos anteriores: el tiempo, el dolor, lo sagrado y la muerte. Estas palabras cierran el poema:

E indiferente al Tiempo y al Dolor, peregrina
por la ignorada senda mi espíritu romero,
mientras, en la asechanza de la sombra asesina,
vanamente me envía sus flechas el Arquero³¹!

³¹ Silva, M. Á., 1970, p. 37.

En las varias secciones poéticas de *El árbol del bien y del mal* que siguen, se analizarán los textos que más representan cada apartado, según los temas que propone el autor, sus formas y mensaje con el fin de analizar la evolución del autor y de su poética.

En la sección “Las voces inefables”, se nota de inmediato el carácter modernista en sus nueve poemas. En las primeras dos, tituladas “Crepúsculo de Asia” y “Hora Santa”, expresa unos elementos que comparte con Borja y Noboa Caamaño: la rosa, los astros, los perfumes, el llanto que acompaña el piano de Chopin. En ambos poemas transluce la melancolía, la pasión amorosa que lleva a lágrimas y desesperación que cierran el segundo con estos versos:

Flotó un perfume de yacentes lilas
y, ante la inmensidad de tus pupilas
dejé mi corazón entre tus manos³².

Se eleva un sentimiento de rabia en el poema “La respuesta” en el cual se refiere a una mujer a la que define “impasible y fría”:

Muda a mis ruegos, impassible y fría,
en el sofá de rojo terciopelo
un pálido jazmín hecho de hielo
tu enigmático rostro parecía.

La hostia solar, en roja eucaristía,
se ocultaba en el mar; y, al dulce cielo,
el divino Chopin su desconsuelo
en un sollozo trémulo decía.

Y cuando, por oír esa palabra
que eternos lutos o venturas labra,
te hablé de tu desdén y mi agonía,

con ademán de reina mancillada
me clavaste el puñal de tu mirada,
muda a mis ruegos, impassible y fría³³.

³² Silva, M. Á., 1970, p. 39.

En este soneto el poeta hace uso de la flor del jazmín, que aparece pálida y fría, para describir el rostro de la figura femenina. El espacio temporal es el crepúsculo que describe con la hermosa metáfora de “la hostia solar, en roja eucaristía”, en el segundo cuarteto. Este verso remite a un tipo de elemento poético que se reconoce en muchos poemas de Rubén Darío en *Prosas profanas y otros poemas*. El amor adquiere un carácter sacro-profano y la mujer es un templo sagrado mientras que, al mismo tiempo, se expresa la pasión y prevalecen descripciones de carácter erótico. En Darío, en el poema titulado “Ita, Missa est”, el espíritu de la mujer, Eloisa, es descrito como “la hostia de mi amorosa misa”, mientras que los versos sucesivos están repletos de Eros. Silva describe el ambiente haciendo uso de elementos sagrados: la hostia y la eucaristía, mientras entrega el resto del poema a sentimientos que poco tienen que ver con el misticismo y la fe.

Los colores que prevalecen en estos versos endecasílabos son el rojo, que quiere expresar la pasión del autor y, en contraposición, se advierte el color del hielo, cierta palidez que define la frialdad de la mujer que no corresponde al amor del joven. Además de los colores, el lector puede aprovechar del triste sonido de piano de Chopin, que como en Borja y Noboa Caamaño, adorna a menudo el ambiente poético para amplificar la sensación de dolor que el poeta siente. El joven confiesa su sufrimiento pero no recibe consuelo; al revés, sus súplicas son rechazada a través de “el puñal de tu mirada”. En mi interpretación, el autor se refiere a la vida que personifica en una figura femenina y que, como haría una mujer que no ama, lo trata con indignación y le vuelve la espalda.

³³ Silva, M. Á., 1970, p. 40.

La composición que más representa este apartado de *El árbol del bien y del mal* me parece “Junto al mar” por las metáforas usadas, los elementos modernistas empleados con elegancia, su ritmo y sus figuras:

Una anemia de lirios otoñales
se deshojaba en la amplitud marina
y la vibrátil onda cantarina
recitaba exquisitos madrigales.

Y era que en un arpegio de cristales
elogiaba tus gracias de Infantina
y tu perfil de emperatriz latina
nimbado de fulgores ideales. 5

De pronto se borraron los confines;
un eco de lejanos burcelines
rasgó los terciopelos de la bruma. 10

Y soñando en tus manos irreales
en las arenas deshojó la espuma
una anemia de lirios otoñales³⁴.

Como todos los poemas de “Las voces inefables”, esta composición es un soneto en versos endecasílabos, la forma preferida por Silva. La rima es abrazada en los cuartetos y varía en los tercetos: CCD EDE.

Después del jazmín del poema anterior, nos encontramos con la flor del lirio, protagonista de esta composición, que representa el alma del poeta. En una sola estrofa inicial logra describir su alma decadente a través de varios elementos: el adjetivo, “otoñal”; la acción de “deshojarse”, refiriéndose al lirio y a los arenales; y con uso de las tonalidades, cuando afirma estar en un estado anémico. Una vez más los versos de Silva se acompañan de colores y de sonidos: el mar y su amplitud acompañan esta imagen triste con una nota musical y vibrante que las olas mismas cantan. En el segundo cuarteto,

³⁴ Silva, M., Á., 1970, p. 41.

violento. O sea, el alma del poeta vive un momento de ansiedad y desconcierto. Se alternan momentos distintos y opuestos: las “joyas raras y sedas olorosas” parecen embellecer lo que el autor define la “dulce primavera”, o sea, los años alegres de la juventud. Sin embargo estos estados de ánimo padecen un cambio drástico cuando las palabras de la amada “deshojan”, como una flor, el corazón del joven. Sus ilusiones fracasan y aquellos momentos joviales parecen terminar. Introduce un elemento sonoro en contraposición: cae el silencio, en el primer terceto, pero la violencia del mar sigue estando presente, lo que presupone ciertos ruidos y sonidos de las olas, y también se escucha en la niebla el sonar de las esquilas. La intención del poeta es crear una atmósfera de temblor y bruma en el cual coloca el sufrimiento provocado por la muerte de su amor juvenil. El poeta termina estos versos escalofriantes de rodillas, entre el abandono y la esperanza, con otra imagen significativa: en el Poniente, que simboliza su momento de decadencia. Se alternan la esperanza y el declive en el último terceto cuando une la referencia a la luz que nace entre los astros y al cielo “otoñal” que vislumbra en la mirada de la amada.

Entre los sonetos de “Las voces inefables” se reconoce uno en particular que se añadió en esta sección solamente en las ediciones más recientes de *El árbol del bien y del mal*³⁶ y que anuncia, ya desde estos versos primerizos, el deseo de morir del joven poeta. Se trata de “La muerte perfumada”:

Convaleciente de aquel mal extraño,
para el que sólo tú sabes la cura,
como un fugado de la sepultura
me vio la tarde, fantasmal huraño.

³⁶ En las ediciones más modernas los poemas “La muerte perfumada” y “El Ángelus” se añaden a la colección de “Las voces inefables”. En la edición del 1970 de Hernán Rodríguez Castelo, aparecen en la selección de Gonzalo Zaldumbide, *Poesías escogidas*.

Segó mis dichas la Malaventura 5
 como inocente y cándido rebaño
 y bajo la hoz de antiguo desengaño
 agonizaba mi fugaz ventura...

Cual destrenzada cabellera cana
 la llovizna ondeó tras la ventana... 10
 Y aquella tarde pálida y caduca

sentí en mi dulce postración inerte
 la bella tentación de darme muerte
 tejiéndome un cordel con tu peluca³⁷.

Estos versos revelan a un joven pesimista y marcado por un alma oscura, por una visión sombría de la vida. Por primera vez se declara enfermo de un “mal extraño”, sufre en plena juventud, sin conocer el remedio a este dolor. El poeta cae en un abismo oscuro y pálido, se apela a la “Malaventura” y al desengaño que cortaron sus alas y su inocencia. El espacio temporal de estos versos es una tarde lluviosa y pálida durante la cual el poeta siente la tentación de quitarse la vida. Son versos sombríos y conmovedores que evocan, de forma explícita, la muerte y confirman sus tendencias suicidas ya desde estos precoces años juveniles.

“Las voces inefables” cierra con un soneto titulado “Preces de la tarde” en el cual observamos la repetición de algunos elementos: el mar, las esquilas que preanuncian tristeza y angustia, las nieblas que cubren el paisaje y deslumbran el alma del poeta:

Tules de nieblas sobre las campañas
 velaban los contornos de la quinta
 y ascendía, en la tarde de áurea tinta,
 la égloga suspirante de las cañas.

Desenrollaba su monstruosa cinta 5
 la negra procesión de las montañas
 y evocaba el temblor de tus pestañas
 nuestra felicidad por siempre extinta.

³⁷ Silva, M. Á., 1970, p.124.

Entre las sombras, un gemir de esquilas
 anunciaba las horas dolorosas... 10
 vagaron por el prado tus pupilas...

Y, a punto de elevar sus oraciones,
 tus labios se encendieron con las rosas
 divinas de las Transfiguraciones³⁸.

Un elemento que no se ha encontrado en los poemas anteriores de esta sección es el componente religioso que caracteriza el misticismo de Silva. Estos versos se refieren a las oraciones que durante las horas crepusculares velaban el paisaje. Es un momento sagrado del día caracterizado por la sombra, la niebla e imágenes oscuras. El panorama se describe con un particular abrumador: “la negra procesión de las montañas”. Estos versos son una reminiscencia de los años infantiles del poeta cuando diariamente veía desfilar, fuera de su ventana, los cortejos fúnebres que lentamente caminaban hacia el cementerio, ubicado en las proximidades de la casa de Silva. A la imagen se asocia el sonido de las campanillas que, durante las exequias, anunciaban “las horas dolorosas”. El poeta combina el sufrimiento por la pérdida de su felicidad amorosa con el recuerdo de los cortejos fúnebres que veía pasar por delante de su casa cuando era niño. La amargura del poeta por la pérdida del amor parece amplificadas por la visión de la muerte durante su niñez. En el último terceto, el poeta deja la escena con las preces sagradas que ruega la amada y trasciende en el momento más místico por efecto de las oraciones cuando termina el poema citando el evento significativo de las “Trasfiguraciones” del Cristo, narradas en los Evangelios sinópticos.

A “Las voces inefables” sigue una sección de 35 composiciones breves y numeradas que llevan el título de “Estancias”. Castillo y Zaldumbide concuerdan con

³⁸ Silva, M. Á., 1970, p. 44.

afirmar que el título y el estilo de estos pequeños poemas de temas líricos son fruto de la influencia y admiración que Silva nutría por el poeta francés de origen griego Jeán Moréas. De hecho, Moréas escribió las “Stances” en las cuales expresaba su estado de ánimo así como reflexiones poéticas y filosóficas, y también Rubén Darío había seguido este modelo en las estancias que incluyó en *Cantos de vida y de esperanza*. Silva publicó las primeras dieciséis Estancias en la revista “Renacimiento” en 1916, las sucesivas tuvieron que esperar hasta el año siguiente para ver su publicación en la misma revista. La mayoría de ellas se compone de dos cuartetos en versos alejandrinos (7+7) con rima alternada. Las Estancias XX, XXI y XXX se componen de una estrofa de cuatro versos mientras que la XXIX es una estrofa de siete versos alejandrinos. Varias estancias llevan dedicatoria a los autores a los que Silva admira: Samain, Verlaine, Juan Ramón Jiménez, Rodenback y Whitman y algunas llevan un título específico como “Feuille d’album”, “En provincia”, “Velada del sábado”, “Convalecencia”. Las restantes “Estancias” tienen numeración romana progresiva.

Las temáticas de estas composiciones varían mucho: se alternan evocaciones a Salomé, a Dante Alighieri, a los caprichos de Goya, así como se presiente la muerte y el olvido en muchas de las composiciones. No falta la temática del amor, la pasión y el erotismo, el sufrimiento amoroso y, en la Estancia VI, el tema insólito de la inocencia de los niños, los árboles, las mañanas:

Dulzuras maternas de la hora matutina...
 bajo cielos que evocan los caprichos de Goya,
 mueven los frescos árboles su ropa esmeraldina
 que el sol de primavera fastuosamente enjaya...

Suenan voces de niños... cristales de agua clara...
 trina el mirlo... en la calle, cruje la diligencia...
 En esta hora parece que del azul bajara

una sedosa lluvia de paz y de inocencia...³⁹

La composición anterior está dedicada al poeta y periodista belga George Rodenback y se compone de dos cuartetos en versos alejandrinos en rima alternada. Sus estrofas parecen dar una sensación de frescura cuando evocan las horas de las mañanas, con una conexión a la figura materna. Al mismo tiempo, en el segundo verso, crea un contraste de imágenes cuando describe un cielo que recuerda al de los paisajes en los Caprichos de Goya. Es una contraposición del concepto del tiempo con el del espacio: el poeta se encuentra en un momento jovial de su vida, la juventud, la alegría pero, el lugar que le rodea no se caracteriza por el mismo optimismo. Los Caprichos de Goya son sombríos, oscuros y, a veces, espantosos; representan lo absurdo de seres extraños, retrayendo los comportamientos y los defectos de la sociedad. En su arte Goya critica satíricamente y sin piedad la España de su tiempo. Silva en esta primera estrofa se sirve de Goya para retratar también la sociedad ecuatoriana a la que aborrece, la mezquindad de la burguesía, del clero, de la política, el militarismo. Mientras sus adversidades e inadaptación social se expresan abiertamente en sus crónicas periodísticas, en esta estancia trasluce finamente, no solamente citando a Goya, sino también en el segundo verso de la segunda estrofa, "...en la calle, cruje la diligencia...", refiriéndose, quizás, a los militares que invadían la ciudad. En este verso hace uso de puntos suspensivos que crean una pausa de reflexión y también un doble sentido entre líneas: al esplendor, a la dulzura y a la frescura que cita se contraponen la situación social y política de sus años.

El autor activa en el lector los sentidos sensoriales de la vista y del oído describiendo los efectos de una primavera alegre, con el uso de unas elegantes metáforas:

³⁹ Castillo, A. R., 1983. p. 342.

los árboles parecen vestidos de un follaje definido “ropa esmeraldina” y, por su descripción, aparecen brillantes y vivos. El esplendor del sol y el florecer de la primavera, que aportan un estado de ánimo positivo, representan una descripción rica y elegante a través del verbo “enjoyar”. Asimismo se escuchan las voces de los niños, que raramente aparecen en los versos medardianos, cuyo chillido se describe a través de la metáfora: “cristales de agua clara”. Acompañan estos sonidos otros elementos de la naturaleza: el canto del mirlo y el ruido del carruaje en la calle.

Estos versos dejan entrever un rayo de esperanza, nacido de las imágenes positivas que describe, en un contexto lúgubre y negativo protagonizado por la referencia a Goya, que representa la sociedad y la realidad del poeta. Parece una demostración de contraste entre el bien y el mal. El ambiente cambia cuando el azul del cielo se cubre de una “sedosa lluvia”. No se trata de aquellas lluvias que en otros versos generan sensación de tristeza y velan el ambiente de bruma; en esta estancia la lluvia regala una sensación de “paz y de inocencia” al corazón del poeta. De esta manera, estos versos parecen aportar una sensación de alivio en el ánimo atormentado del joven.

Una breve descripción de sí mismo y de lo que estaba pasando en sus años juveniles, la transformación que aquel “tímido y adolescente” niño poeta estaba enfrentando, se puede leer en la Estancia XX, formada solamente por un cuarteto de tres versos alejandrinos y un último verso eneasílabo:

-¡Qué lejos aquel tímido y dulce adolescente
de este vicioso pálido, triste de haber pecado!...
-Tomó del árbol malo la flor concupiscente
y el corazón se ha envenenado!...⁴⁰

⁴⁰ Castillo, A. R., 1983, p. 346.

El poeta se siente pecador, perdió la inocencia de su juventud; sus deseos materiales y apetito de placeres sexuales lo hacen sentir un ser “vicioso pálido”, o sea, un penitente colmado de tristeza, privo de vitalidad y con una irremediable sensación de haber envenenado aquel corazón tan joven.

Con más frecuencia se percibe el tema, tan querido del poeta, de la muerte. Ya en la Estancia VIII, dedicada a Albert Samain, están presentes sentimientos de olvido y de calma, que adelantan la hora fatal:

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

De todas las pasiones llevo apagado el fuego,
no soy sino una sobra de todo lo que he sido
buscando en las tinieblas, igual a un niño ciego,
¡el mágico sendero que conduce al olvido!⁴¹

En esta estancia, el poeta vuelve a la estructura más usada en esta sección de poemas: dos cuartetos de versos alejandrinos (7+7). Las ganas de vivir del poeta se apagan y no le queda ningún deseo o anhelo que deberían caracterizar y llenar la vida de un joven de su edad. Su alma vive un momento de fuerte declive cuando la describe como un “lago crepuscular”. En el tercer verso aparece una referencia mitológica al río Lete, o Leteo en latín. Según la leyenda, tomar sus aguas provocaba el completo olvido; el poeta se siente como si hubiera bebido de ese río, sentimiento que el autor evoca también al final del poema. Su cita con la muerte es explícitamente anticipada en el último verso del primer cuarteto y le trae una sensación de calma, mientras que en otros momentos y versos la visión y el presentimiento de la muerte le agita y desespera.

⁴¹ Castillo, A. R., 1983, p. 343.

Aunque no haya pasado de la etapa de su infancia a la adolescencia y a la edad adulta con debido tiempo y experiencia, afirma que se siente como un niño ciego, que no puede ver el futuro frente a sí, que no vio los años pasar y que no tiene visión de su camino tampoco en el presente.

Silva se refiere a la muerte usando diferentes nombres, en la Estancia XI le da el nombre de “Esposa inevitable”, en los mismos versos habla de “Hermana Tornera”. Una vez más expresa su anticipación con el momento en que la muerte llega y se lo lleva en su “regazo blando”, cuando afirma: “me adelanté a la cita y, al margen de la vida”.

La Estancia XVI ofrece unos sentimientos de rabia, de resignación contra una vida que ya no le produce ninguna forma de entusiasmo:

Hastíos otoñales... ya nada me entusiasma
de cuanto me causara infantiles asombros
y así voy por la vida, cual pálido fantasma
que atraviesa las calles de una ciudad de escombros.

Y mi alma, que creía la Primavera eterna
al emprender sus locas y dulces romerías,
hoy ve, como un leproso aislado en su caverna,
podrirse lentamente los frutos de sus días⁴²!

El extremo pesimismo de Silva se expone en estos dos cuartetos. Expresa su desilusión por haber creído en una juventud alegre llena de vitalidad y sueños a la cual se refiere con la metáfora “primavera eterna”. Se siente y se define con dos descripciones extremadamente negativas: “pálido fantasma” y “leproso aislado”. Con estos dos conceptos expresa el hecho de que presiente la muerte y siente una desconexión con la vida terrena, con la sociedad, se aleja de todo lo que lo rodea. Su visión tan oscura de la existencia y de la realidad lo proyecta en una ciudad donde vaga, llena de desechos y ruinas. Su

⁴² Silva, M. Á., 1970, p. 50.

negatividad y estado de ánimo sombrío no dejan espacio a la esperanza. Hastío es el sentimiento que lo acompaña y su alma se pudre cada día.

Aunque Silva expresa una gran variedad de sentimientos en sus Estancias, prevalecen la muerte y el cansancio, como hemos visto en los versos anteriores, sin embargo, también podemos observar versos sobre la pasión amorosa que no pueden pasar inobservados:

Como el aire se aroma con tu carne bendita,
mi corazón comprende por el lugar que pasas
omnipotente como la divina Afrodita,
entre la ola sutil de flores y de gasas.

Y al mirarte parece que miro a Anadyomena,
pues, como ella, al influjo de tu mirar, fascinas;
sembradora impasible de mi angustia y mi pena,
por quien mi alma es un Cristo coronado de espinas⁴³!

Esta composición es la Estancia XV y es la expresión del erotismo de Silva. El joven se queda completamente fascinado al mirar a su amada, a la cual compara con las divinidades del eros en la mitología griega: Afrodita y Anadyomena. En la mitología romana la primera equivale a Venus, la diosa de la belleza y de la sexualidad, mientras que con la segunda se refiere a la Venus que emerge de las aguas del mar. El corazón del poeta sigue los pasos de la amada, que le dejan lleno de pena y de angustia por no corresponderle con la misma pasión. Este amor, de hecho, deja al poeta sufriente como un “Cristo coronado de espinas”. Resulta interesante y contradictoria, la conexión que el poeta crea entre erotismo y religión; sucede en dos ocasiones. En la primera, describe a la amada usando analogías con las diosas del sexo pero, en el primer verso, habla de ella como de “carne bendita”. La segunda ocasión es cuando, al final del poema, el autor se

⁴³ Castillo, A. R., 1983, p. 345.

compara al Cristo crucificado sufriente, un símbolo religioso de gran fuerza, mientras expresa su pasión y deseo erótico por la mujer.

Sentimientos de esperanza acompañados de la fe religiosa caracterizan la Estancia XXVI en la cual encontramos una cita bíblica al Lázaro:

Dime que todo ha sido la sombra de un mal sueño,
que en la tiniebla actual palpita el alba pura,
que puede retornar el minuto abriero,
las extinguidas horas colmadas de dulzura;

que nuestro amor es Lázaro, que aguardando su día
espera tu palabra para olvidar su fosa,
que sobre este dolor y esta melancolía
arrojará la aurora su risa luminosa⁴⁴.

Silva espera que aquellos días de sombras y hastío, aquella desilusión y deseo de morir sean todos parte de un mal sueño. Espera ver el alba, el abril, los momentos de dulzura. Espera que aquella melancolía sea remplazada por la “risa luminosa” que el amor le puede proporcionar. Su deseo es que el sentimiento de amor lo eleve y levante de una situación de total pesimismo, como a un Lázaro bíblico. Silva había mencionado ya la figura y el significado de Lázaro en la Estancia VI en la cual se dirigió al Señor para poder recibir el milagro de la resurrección de sus sentimientos y de sus ganas de vivir.

Las estancias sucesivas ofrecen un tipo de sentimiento parecido al que ha caracterizado la anterior: la esperanza que el joven pone en el amor y en la vida. En la Estancia XXVII afirma que la vida misma viaja en “una carroza de oro”, que denota peculiaridades particularmente preciosas y positivas de su forma de sentir, de su sensibilidad; pero la misma lo mira con desdén y lo abandona. Cuando vuelve la esperanza de una vida mejor, es el poeta el que le vuelve la espalda:

⁴⁴ Castillo, A. R., 1983, p. 348.

Y fue para volver: en su carroza de oro,
Sonriéronme sus ojos impuros de esmeralda
Pero yo conocía qué vale su tesoro;
¡la miré indiferente y le volví la espalda⁴⁵!

Sin embargo, en otras ocasiones el poeta parece confiar en el tiempo y espera pacientemente como haría un campesino que después de mucho trabajo y sacrificio, espera el fruto de su sudor con perseverancia: así afirma en la Estancia XXVIII:

No dicen los inviernos que no haya primavera;
en la noche más negra palpita el alba pura;
lo sabio es esperar; es fuerte quien espera
-buen sembrador- velando la cosecha futura.

Las horas en su danza llevan tan loca prisa,
que a la risa y el llanto ofrecen pronto fin:
feliz quien pueda con la misma sonrisa
la serpiente del bosque y el lirio del jardín⁴⁶.

En estos versos Silva expresa cierto optimismo con gotas de sabiduría: después de la oscuridad siempre llega la luz; después del frío invernal siempre llega el calor de la primavera, y así es en la vida. Afirma que se pueden enfrentar las dificultades esperando tiempos mejores; desdeña las prisas cotidianas de la gente que no tiene la paciencia de saber atender. Termina su segundo cuarteto anhelando aquella fuerza y capacidad de ver las cosas positivas que tiene la vida también cuando las cosas no son favorables.

En la última estancia del *Árbol del bien y del mal*, el poeta se centra en el sentimiento de amor con versos que revelan cómo los hombres, a veces, no se abandonan al amor:

En vano, como niños que velan su tesoro,
del amor nuestras almas, temerosas, guardamos...
¡Ay! presto nos descubren sus grandes ojos de oro
y, malhechor divino, roba lo que ocultamos...

⁴⁵ Castillo, A. R., 1983, p. 348.

⁴⁶ Castillo, A. R., 1983, p. 348-349.

Nutrimos su existencia con nuestra propia vida
y sus labios, que vierten sensuales embelesos,
juntan en una mezcla la caricia y herida
el sabor de la sangre al sabor de los huesos⁴⁷.

Silva afirma que las almas de los hombres les tienen temor al amor por lo que no se atreven a dejarse caer en los brazos de este sentimiento. Sin embargo, tarde o temprano, nos enseña sapientemente el joven, es él el que nos descubre y no podemos escapar. El amor es inevitable. Descubre nuestros temores, miedos, dudas, no podemos vivir sin él y le dedicamos nuestra vida entera. La caricia del amor, sin embargo, se convierte en heridas cuando no es correspondido y nos provoca un sufrimiento inevitable que entra en “las carnes”, en “las sangres”.

En los años entre 1915 y 1917 Silva compone los poemas que forman parte del “Libro de amor” que comprende doce composiciones de temas sentimentales. El amor en estos poemas tiene connotaciones y colores distintos, a veces viaja junto con otros elementos como la locura o como la muerte. A continuación se analizarán los poemas que abarcan los sentimientos más puros y alegres del enamoramiento, hasta llegar a sentirse seducido pero también moribundo.

Dos son los poemas que dan una sensación de alivio al dolor del poeta. Sus títulos son “Amada” y “Philosophia”:

¡El duro son de hierro tornaré melodía
para cantar tus ojos! —violetas luminosas—
la noche de tu negra cabellera y el día
de tu sonrisa, pura más que las puras rosas.

Tú vienes con el alba y con la primavera
espiritual, con toda la belleza que existe,
con el olor de lirio azul de la pradera

5

⁴⁷ Castillo, A. R., 1983, p. 350.

y con la alondra alegre y con la estrella triste.

La historia de mi alma es la del peregrino
que extraviado una noche en un largo camino
pidió al cielo una luz... y apareció la luna; 10

pues estaba de un viejo dolor convaleciente,
y llegaste lo mismo que una aurora naciente,
en el momento amargo y en la hora oportuna⁴⁸.

Es un soneto de versos alejandrinos (7+7) con rima alternada en los cuartetos y esquema AAB CCB en los tercetos. En el verso nueve, para mantener el mismo número de sílabas, el poeta evita la sinalefa al final del primer hemistiquio (mi/al-ma) aprovechando que en la segunda vocal recae un acento rítmico, de acuerdo con las posibilidades ofrecidas por la tradición métrica. Lo mismo ocurre en el último verso (la/ho-ra).

Este soneto expresa una ola de optimismo en el corazón del autor, que se muestra fuerte y enamorado. Los colores de estos versos son vivos: el violeta y el azul; las flores que evoca son las del amor: el lirio y la rosa pura. Aparece el color negro, pero es para describir dos elementos en una única metáfora: la noche y el color de la cabellera de la amada. Otra ocasión en la cual el autor asocia partes del cuerpo de la mujer con elementos temporales es la analogía entre el día y la sonrisa de la amada. La alondra alegre anticipa un espacio temporal positivo: la primavera y la aurora naciente. La luna acompaña las noches del poeta y le proporciona la luz que necesita su alma. El amor llega en el momento oportuno a sacar al joven del “negro camino” para curarlo de aquel “dolor convaleciente”; le da la energía suficiente para cambiar aquel “son de hierro” en melodía. Aunque el título del poema se refiere a la “amada”, no hay detallada descripción física de

⁴⁸ Silva, M. Á., 1970, p. 59.

la mujer en sus versos, sino que prevalecen sus sentimientos y la naturaleza que se torna a favor del amor.

Otro poema de esta colección que muestra a un poeta sereno y sabio en el tema amoroso se titula “Philosophia”:

Al borde de la vida sentémonos, ¡oh Mía!
y miremos correr las horas pasajeras;
¡dulce es el sol fugaz!, bendigamos el día
y confiemos en Él que hizo las primaveras.

Comamos nuestro pan, bebamos nuestro vino
y reciba el Señor nuestra diaria alabanza:
podrá ser duro el golpe del adverso Destino
pero quedan las alas: ¡nos queda la Esperanza!

5

Dejemos el camino a los que tienen prisa;
a nosotros nos basta un beso, una sonrisa...
El tesoro mental pródigamente damos

10

y no guardamos nada porque nada tenemos...
Y menos nos inquieta el saber dónde vamos
pues el Amor nos dice que juntos marcharemos...⁴⁹

Este soneto, en versos alejandrinos con rima alterna, muestra a un poeta lleno de sentimientos optimistas: confianza para el futuro, serenidad con el amor que siente y vive y sabiduría para el presente. Habla en primera persona del plural, en referencia a él y a su amada y le pide que juntos tomen el camino de la vida y del amor sin prisa y confiados en la esperanza. Este poema refleja, además de su visión positiva, también la fe religiosa del joven evocando la bendición cotidiana y la alabanza que el poeta, junto con la amada, dirige al Señor. Desde el primer verso se advierte cómo Silva, se entrega en las manos del Creador y lo hace involucrando a la amada. Notamos inmediatamente la serenidad que el poeta transmite en las acciones diarias a las que hace frente acompañado por un

⁴⁹ Salvador, H., 1947, pp. 176-177.

sentimiento de amor, que casi podríamos llamar místico. En el penúltimo verso del poema hace referencia a las conocidas palabras de Rubén Darío que, en su poema “Lo fatal”, habían expresado su profunda crisis existencial: “¡y no saber adónde vamos,/ni de dónde venimos!...”. Silva en estos versos se encuentra más confiado y sereno que el mismo maestro nicaragüense al afirmar que no sufre inquietud al saber cuál es el destino final de la vida, lo que más importa, en sus palabras, es el saberse al lado de la amada en su camino hacia la vida.

No todas las poesías de este apartado muestran a un poeta sereno y sabio; de hecho, la composición que abre el “Libro de amor”, titulado “El tiempo”, refleja un estado de ánimo afligido por no recibir el amor que espera. El poeta se siente impotente y dirige el pensamiento a la muerte suicida a través del personaje de Goethe, Werther, como única forma de encontrar consuelo pero, el amor es aún más fuerte en este momento de su vida:

Invocé en mi vigilia la imagen de la Muerte
y del Werther germano, el recuerdo suicida...
¡Y todo inútilmente! ¡El temor de perderte
siempre ha podido más que mi horror a la vida!

El alma del joven se alimenta de desilusión y desesperación pero al final se entrega a la belleza de la amada, arrodillándose a sus pies, a través de los versos que cierran el poema:

mi alma es un pedestal de tu cuerpo exquisito;
y las alas, que fueron para el vuelo infinito,
¡como alfombra de plumas están a tus pies bellos!⁵⁰

El tema de la mujer en los versos de Silva es constante, fuerte y distinto. Cambia con los años y las experiencias, de su pubertad cuando veía ojos inocentes de niña y

⁵⁰ Silva, M. Á., 1970, pp. 53-54.

deseaba su mirada sin malicia, al enamoramiento juvenil y la pasión. Llega el joven a consideraciones mucho más profundas, “comienza a asociar el concepto del amor que es vida, con el de sacrificio de su propio ser, que es la muerte”⁵¹. Crece en el poeta esta intensa asociación del amor con la muerte, se aferra a la amada pero siente que por ella se le va la vida y al mismo tiempo es derrotado ante su presencia. Estos sentimientos de amor que llevan el poeta hasta la “ola de la Fatalidad”, se pueden leer en los versos de la poesía “Sin razón”:

Dime —¿qué filtro da tu boca
en su divino beso cruento,
que hace vibrar mi carne loca
como a la débil hoja el viento?

¿Con qué fórmula cabalística
mis penas rindes dulcemente,
cual la celeste Rosa Mística
hace inclinar a la serpiente? 5

Di ¿dónde ocultas el secreto
de esta maga fascinación? 10
¿Algún venusino amuleto
me ha ligado a tu corazón?

En vano quiero descifrar
la causa de mi rendimiento;
como la luna sobre el mar 15
luz móvil es mi pensamiento...

En tus leves manos estruja
mi espíritu sin voluntad:
¡eres la playa a do me empuja
la ola de la Fatalidad⁵²! 20

Este poema respeta una estructura distinta de las anteriores: contiene cinco cuartetos de versos eneasílabos con rima alternada. Tres de las cinco estrofas expresan

⁵¹ Castillo, A. R., 1983, p. 172.

⁵² Silva, M. Á., 1970, p. 56.

interrogaciones que el poeta dirige a la amada, preguntando cómo su boca, su fascinación y acaso un amuleto que la mujer usa, puedan tener el poder de enloquecerlo de amor. La mujer tiene la capacidad de vencer sus penas y aprisionar su corazón sin remedio. El poeta está enamorado, no logra justificar ni encontrar la razón de este sentimiento de locura amorosa que lo deja ensimismado en sus pensamientos, absorbido en sus penas de amor, como les pasa a los enamorados en las primeras fases de un fuerte sentimiento. En la segunda estrofa, amor y fe viajan con el mismo paso: la amada es una “Rosa Mística” que vence a la serpiente del pecado. Con este nombre ya Darío se refería a la figura de la Virgen María como ideal femenino, Silva adopta la misma interpretación e interpreta a la amada como intercesor entre el hombre y Dios. “Es indudable que el poeta idealiza, a veces demasiado, a la mujer. Tal vez por su complejo físico – afirma Castillo – cree que ella es un ser extra humano, divino, como un habitante de otro planeta”⁵³.

El poema termina con un verso extremo en donde el poeta se rinde y aquel amor se transforma en la última playa, el lugar donde lo lleva la muerte. A través de esta metáfora transluce su voluntad de estar dispuesto a renunciar a la vida sin aquel amor tan deseado.

Al “Libro de amor” siguen tres secciones de poemas que el autor compone entre los años 1915 y 1916 y que titula “Estampas románticas”, “Divagaciones sentimentales” y “Otras estampas románticas”; en total quince composiciones. Entre ellas nos llama la atención la estampa romántica que el autor indica con el número IV:

En este parque antiguo —¡que tanto se parece,
por su abono y paz al jardín de mi vida!—
el pájaro que canta, la flor que se estremece
nos hablan dulcemente de una edad extinguida.

⁵³ Castillo, A. R., 1983, p. 173.

Sobre todo hay un sitio —donde un Eros de piedra 5
 dispara eternamente sus flechas diamantinas—
 en que huelen a carne las hojas de la yedra
 y se ven dulces nombres en las viejas encinas...

Y, a la anémica luz del crepúsculo lila,
 se yerguen vagas formas de una época lejana... 10
 ¡Y la blanca teoría fantástica desfila
 como el ceremonioso ritmo de una pavana!⁵⁴

La estructura de este poema repite la que hemos analizado en varias ocasiones anteriores: cuartetos en alejandrinos (7+7) con rima alterna. Lo que vuelve diferente esta composición es la temática: erotismo y abandono. La primera estrofa expresa uno de los conceptos más importantes de la poesía modernista: el jardín. Este símbolo universal representa la vida del poeta, el lugar donde crecen plantas y flores simbólicas: el loto, la rosa, los jazmines, entre muchas; conviven los mármoles, las piedras preciosas y los animales: los pájaros y sobre todo el cisne. Cada elemento es símbolo y representación de la plenitud de las funciones humanas. También, este emblema encarna una contradictoria ambigüedad, como afirma Carmen Barrionuevo en su estudio: “jardín o parque equivale a paraíso espiritual de la belleza y la pureza, y por otro lado será, coincidiendo con ciertas creencias orientales, y con las ensoñaciones subconscientes que lo ligan a lo femenino, el lugar de la relación carnal que puede convertirse en recinto de las más voluptuosas prácticas eróticas”⁵⁵.

Fue Rubén Darío el que empezó a usar el jardín como un espacio poético que se puebla de distintas figuras simbólicas, perfumes, colores, sonidos junto con el concepto del tiempo: la tarde, el crepúsculo, el otoño o la primavera, que marcan el momento vital

⁵⁴ Silva, M. Á., 1970, p. 62.

⁵⁵ Ruiz Barrionuevo, C., 2010.

del poeta. Silva, en sus versos, evoca el “jardín de su vida” en forma de “parque antiguo” que parece observar con serenidad y nostalgia. En este lugar, donde se contraponen el pasado y el presente, Silva recuerda el acto amoroso que expresa con “el pájaro que canta” y “la flor que se estremece”. Pero estos momentos eróticos han pasado y el poeta los menciona con un hilo de melancolía. En la segunda estrofa, Silva se refiere a un lugar específico de aquel parque donde las plantas aún llevan el olor del Eros y el poeta imagina a las parejas que en aquel lugar voluptuoso se amaron. Llega la hora del crepúsculo con un romántico color lila y en su contemplación el joven se abandona al recuerdo. Los últimos dos versos de cierre del poema contienen una cita al color blanco, después de muchas composiciones, vuelve su referencia al color de la piel y a la sociedad aristocrática, con la pavana, a la cual el joven nunca perteneció. Son, éstos, recuerdos de una etapa de su vida que ahora el “niño poeta” siente lejana.

Entre las “Divagaciones sentimentales”, nos llama la atención la primera, en la cual el poeta comparte los sentimientos de tedio y de inadaptación a la sociedad y a la ciudad donde vive, que había expresado también, en su “Epístola” su coetáneo Ernesto Noboa Caamaño.

Vida de la ciudad: el tedio cotidiano,
 los dulces sueños muertos y el corazón partido;
 vida exterior y hueca, vida falsa, ¡océano
 en que mi alma es igual a un esquiife perdido!

No, dadme el reino puro del Silencio exquisito, 5
 la Soledad de blancos pensamientos florida
 y la torre interior abierta a lo Infinito
 más allá del Dolor, del Tiempo y de la Vida.

Donde mi corazón —urna de melodía—
 vierta en un verso triste su lírico tesoro; 10
 y duerma en tu regazo —¡oh, sacra Poesía!—

¡frente al lirio, a la estrella, al tibio ocaso de oro⁵⁶!

En estos versos alejandrinos el espacio poético cambia drásticamente, comparado con el poema anterior, y el joven parece despertarse bruscamente de una sensación de ensueño que del parque lo arrastra en la ciudad. Silva declara que tiene el “corazón partido” y los “sueños muertos” en una ciudad que le causa hastío. La vida ajena a su mundo poético es falsa, vacía y es comparada con un océano en el cual el poeta naufraga.

Guayaquil en los primeros veinte años del nuevo siglo hace frente a la llegada de la modernidad: los cambios tecnológicos, la llegada de bienes de consumo, los nuevos servicios que establecen un nuevo estilo de vivir y habitar el espacio urbano. La cultura porteña cambia debido también a la influencia europea, al despegue económico y, en términos de población, resaltan los datos censales que informan cómo la población guayaquileña dobló durante los años de la vida del poeta⁵⁷. Estas características conforman el paisaje en que Silva crecerá y vivirá en su ciudad natia y crean en el joven una tensión y una sensación de desprecio para lo que ve cambiar tan rápidamente, acompañado por la perplejidad acerca de lo que vendrá. De hecho, el poeta no encuentra su espacio interior, su inspiración en la urbe y, como afirma Balseca, “la ciudad es presentada como un organismo al cual el arte responde desde una negatividad”⁵⁸. En estos versos lo fundamental no es la ciudad en sí, ni la gente o la escena callejera, sino el estado interior del poeta, el sufrimiento que lo invade a causa de este espacio físico.

En el segundo cuarteto el autor empieza con una negación absoluta: “No”. Rechaza lo que la sociedad ofrece y anhela un mundo que no existe hecho de dos

⁵⁶ Silva, M. Á., 1970, p. 64.

⁵⁷ En 1890, en Guayaquil vivían 44.772 habitantes; en 1920 aumentaron a 89.771. Balseca, F., 2009, p. 53.

⁵⁸ Balseca, F., 2009, p. 125.

conceptos fundamentales: el silencio y la soledad. Los pensamientos y deseos del poeta se describen como “blancos”, un color que a menudo en sus versos contiene cierta connotación racial. Sin embargo, en este contexto el blanco se refiere a la pureza, a la inocencia de un mundo deseado y soñado por el joven. El poeta desea librarse de aquella realidad y nutre el anhelo de un encierro hacia otro lugar: el infinito, para no tener que enfrentarse con el dolor, con el tiempo y con la vida misma. El deseo de evasión es un sentimiento común entre los poetas modernistas y Silva refleja plenamente esta característica en estos versos.

Al cerrar esta composición, el poeta pide que su vida se llene de una poesía acompañada del “lirio”, de la “estrella” y del “ocaso de oro”. Estas tres imágenes simbolizan el amor, la guía de sus poetas más admirados y los momentos de ilusión y de ensueño.

La ciudad, entonces, representa el árbol del mal, el hábitat del pecado; es una actitud frecuente, en los escritores finiseculares, el rechazo de la ciudad y de la sociedad urbana en contraposición con el ambiente natural del campo, de los prados o del bosque, que ofrecen un espacio infinito. Sin olvidar que su único relato corto, *María Jesús*, es una novela campesina que empieza con afirmaciones negativas acerca de la ciudad: “Vuelvo a vosotros –campos de mi tierra - malherido del alma, huyendo al tumulto de la ciudad en que viven los malos hombres que nos hacen desconfiados y las malas mujeres que nos hacen tristes”. Sin embargo, en su segunda obra, *Trompetas de oro*, se podrá leer un poema titulado “Mi ciudad”, en el cual Silva la describe como “pequeña y mía”, un lugar que abraza y protege aquellos sentimientos alegres y melancólicos que allí vivió. Así pues, el autor parece asumir un ademán ambiguo acerca de tener una relación ambigua

con la ciudad que, según el estudio de Castillo, no se refiere a una oposición campo-ciudad, sino a una confrontación entre el espacio y el tiempo. Se habla de la ciudad del pasado, que está muerta y que facilitaba la inspiración, el ocio de que necesita servirse el poeta para pensar y escribir, a la cual se refiere en el poema que comentaremos en la segunda obra de Silva, y la ciudad del presente que implica una civilización moderna, que sofoca la inspiración y despierta bruscamente el ensueño, que refleja el lugar que Silva describe en los versos que acabamos de analizar.

En la sección “Divagaciones sentimentales” el autor se refiere a la mujer representándola como princesa, sirena, esfinge, divina dueña, diosa y a ella se refiere a veces con palabras de amor y cariño, otras con rabia por no corresponder a su amor, con tormento, con llanto y el joven se declara dispuesto a todo por su beso, por una caricia y por cuyo amor escribe “deshojo todos los lirios de mis cánticos”⁵⁹.

El tono de los versos de nuestro poeta cambia en las composiciones de “Baladas, Reminiscencia y Otros poemas” que escribe entre el 1916 y 1917 y se componen de quince poemas. Emerge en estos versos la infelicidad del joven, sus penas de amor y su insatisfacción, lo que explica el deseo de quitarse la vida que manifiesta en la “Balada del infante loco”. El autor habla de “muerte cercana” y de “esperanza difunta” :

El pálido Infante
una extraña locura tenía,
el pálido Infante
poseer una estrella quería...

Para curar su mal, el Rey hizo venir
de un imperio lejano a la Infanta más bella,
pero, el Príncipe, al ver sus ojos de zafir,
se acordó de la estrella...

5

⁵⁹ “Divagaciones Sentimentales III”, Silva, M. Á., 1990, p. 65.

Amarga era su vida hasta que, una mañana
 —sin criados ni mastines, 10
 el gerifalte al puño— lo vio pasar la gente cortesana;
 se dijo que iba a cazar a la selva cercana...
 No retornó jamás a sus jardines...

Y Carmín, el buen paje que persiguió su huella,
 hallóle muerto frente al mar sonoro: 15
 en sus ojos azules se miraba la estrella
 como una lágrima de oro!...⁶⁰

Una particularidad que se puede evidenciar de pronto en esta composición es su estructura métrica. Son cuatro estrofas de distinto tipo de versificación. La primera se compone de dos versos hexasílabos y dos decasílabos en rima alterna con el primer verso repetido en el verso tres. La segunda se compone de tres versos alejandrinos (7+7) y un último verso heptasílabo, mientras que la tercera estrofa se compone de dos alejandrinos, un verso heptasílabo, un endecasílabo y un verso largo que parece contener un primer hemistiquio heptasílabo y el segundo de once sílabas. El poeta hace uso de los puntos suspensivos en cada estrofa para crear cierto suspense en los acontecimientos que contornan la vida del príncipe. Cierra la balada una estrofa de versos alejandrinos y endecasílabos que termina con un octosílabo, mientras que la rima se alterna en todas las estrofas. Hace uso de una forma que se acerca al cuento en el cual logra describir, desarrollar y culminar la triste historia del poeta que no alcanza la “estrella”, la belleza deseada.

En los casos más frecuentes de las baladas se canta el sufrimiento de las princesas que esperan y suspiran por el amor de su príncipe, pero en este poema de Silva los protagonistas se invierten. El príncipe es descrito, una vez más, como alguien “pálido”, lo que denota la falta de vitalidad, la apatía del ser humano. También se le define como

⁶⁰ Salvador, H. 1947, pp. 177-178.

“loco” porque persigue una “extraña locura”: la estrella. El Infante es infeliz porque no puede alcanzar lo que más desea: el amor y la belleza. Tampoco otras bellezas y otros placeres pueden satisfacer su deseo; la “estrella” que necesita para ser feliz no existe porque es un ideal que no se puede alcanzar. Esta vana búsqueda revela a un personaje atormentado y sufriente por sus conflictos internos, que se reconoce en los escritores del fin del siglo. Esta imagen que el poeta atribuye al Príncipe refleja la experiencia propia y tiene un parentesco con la idea de Baudelaire, también obsesionado desde muy joven por la misión de los poetas de buscar la armonía y el ideal. Es una angustia común de los poetas modernistas, Darío lo expresa en *Prosas Profanas*, Asunción Silva la refleja en el personaje de su novela *De sobremesa* y también los otros poetas “decapitados”, como hemos visto anteriormente, expresan insatisfacción, sufrimiento y una eterna búsqueda de la belleza en sus versos. El fracaso de ese deseo causa su sufrimiento, lo que, junto con la incapacidad de dar un sentido auténtico a su vida, amarga al Príncipe de Silva hasta el punto de no aceptar su realidad. Se aleja bajo las miradas de la sociedad, sin nunca retornar, encaminándose hacia la muerte. El poeta se deja morir si no alcanza su ideal; no lucha, se resigna. En la última estrofa, el protagonista de Silva está muerto; el color azul de sus ojos refleja aquella “estrella” que no pudo alcanzar en vida y que solamente encontrará en la muerte. De esta manera, el Príncipe de esta balada representa el ideal del mismo poeta.

Las Baladas y Reminiscencia que Silva escribe en estos años se caracterizan por los elementos decadentes, a partir de la estación del otoño al cual asocia el color gris, la luz incierta, la sombra que oscurece los recuerdos pasados. Aparece también el color negro, más extremo y turbador, y el color oro, que describe la lágrima, con el cual crea

metáforas sinestésicas para intensificar el dolor que expresa el llanto del poeta. Los sentimientos de sufrimientos que dicta el alma del joven se reúnen afinadamente en estos versos:

¡Y es un dolor armonioso, una angustia
imprecisable, una amargura ambigua
ver tan lejana la dulce edad mustia
y la belleza de esta tarde antigua...⁶¹!

Entre los poemas de esta sección de la obra de Silva, “La libertadora” representa un canto triste en donde ofrece la visión de su vida con más lucidez, sus aspiraciones, sus melancolías y, en fin, el remedio contra el desamparo, la muerte:

Desde mi torre de marfil
miro la vida que discurre.
Mi alma romántica y sutil
suspira, sonrío y se aburre.

Hay un jardín de negras rosas, 5
hay un jardín de blancos lirios:
son mis tristezas negras rosas,
mis ilusiones blancos lirios.

A veces en el aire azul,
solloza el viento un miserere, 10
huye un ave de alas de tul:
es algún lirio que se muere.

Y tantos son los que se han muerto,
calladamente, uno por uno,
que el jardín va a quedar desierto 15
y pronto no ha de haber ninguno.

Ya queda de mi Primavera
sólo un olor a rosa seca...
Y mi alma espera, espera, espera,
hilando sueños de su rueca. 20

Espera oír en el confín,
al dulce final de su suerte,

⁶¹ “Reminiscencia Griega”, Silva, M. Á., 1970, p. 70.

la voz aguda del clarín
de la Muerte.

Caerán las duras cadenas,
se abrirá la puerta de hierro:
y, entre un perfume de azucenas,
¡el alma saldrá de su encierro⁶²!

25

Es una composición de siete estrofas de cuatro versos eneasílabos cada una, con la única excepción de un verso de cuatro sílabas en la penúltima estrofa donde el poeta evoca explícitamente la muerte. Es una poesía muy modernista en cuyos versos prevalecen las flores que adornan el jardín de la vida del poeta: las rosas, que son de color negro, representan su negatividad y pesimismo; los lirios blancos representan el alma y las ilusiones inocentes y puras del joven. La poesía modernista no sólo mantuvo el simbolismo tradicional que unía a esta flor con la muerte, sino que además la usó para representar a los propios poetas. En este caso Silva alude a las personas caras que perdió, entre ellas, a Arturo Borja que, algunos años antes de esta composición dejó el mismo mundo apenado y sufriente que él percibe. El aire es azul, el color del Modernismo; huele a rosa seca, lo que denota la falta de la esencia de la vida, y a azucena, lo que anticipa los momentos del suspiro final. Otro sentido sensorial es involucrado en estos versos: el sonido agudo del clarín y el sollozar del viento. Todos estos elementos de la naturaleza preanuncian el momento que la voz poética evoca con un hilo de resignación y serenidad. No hay desesperación en estos versos. El poeta se siente aún joven pero advierte que está cerca de “el dulce final de su suerte”, que la muerte le está abriendo la puerta para liberar su alma en pena.

⁶² Silva, M. Á., 1970, p. 78.

Los colores que simbolizan los sentimientos del escritor, después de una manifestación de sonidos y tintes vivos que son representación de la vida, de la pasión y del amor, destiñen entre las estrofas de la composición titulada “Fiesta Cromática en el mar”. El “mar de la vida” pasa por fases opuestas representadas por la naturaleza: es iluminado por un “áureo mediodía”, primero, y después llega un “crepúsculo marino” que anticipa la llegada de la noche, o sea, de la oscuridad. Llega la agonía en aquella vida que se había anunciado tan briosa y los colores cambian drásticamente:

Ya el rojo es pálido... las olas
toman un tinte turquí...
Y ya son mustias amapolas
las que eran rosas de rubí...⁶³

Y en el último poema de esta sección que compone *El árbol del bien y del mal*, titulado “Aparición”, es donde la muerte toma todos los nombres que Silva le atribuye a lo largo de su poética: Emperatriz, Musa, Esfinge, Diosa y Lira. El autor siente que el final de sus días se acerca, la muerte se personifica en una imagen que invade los jardines con “su traje de luna y áurea constelaciones”, tiene ojos celestes cuya mirada sabia es capaz de hacer “palidecer astros y pedrerías”. Concluyen este poemario los siguientes versos:

Iba hacia su blancura de alabastro
cuando me victimaron sus enojos...
Y se desvaneció en la luz del astro
la Emperatriz de los celestes⁶⁴.

Llegamos a 1917 y el poeta completa los poemas que serán parte del último apartado de *El árbol del bien y del mal*, cuyo título es “Suspiria de Profundis” y comprende quince composiciones. El “niño poeta” avanza el breve camino de su vida a

⁶³ Silva, M. Á., 1970, p. 80.

⁶⁴ Silva, M. Á., 1970, p. 82.

través de la tristeza, del cansancio que caracterizan sus crepúsculos y sus albas, del tedio que no lo abandona y se queda a la espera de alcanzar el mundo abisal tomado de la mano por la muerte. Esta última parte se compone de una poesía honda y dolorosamente religiosa. Hace mención a Satán, a los pecados originales, a los brazos divinos, menciona el “Nuestro Rey Cristo” y la “Gloria in excelsis Deo”. Entre estas poesías, “Ofrenda a la Muerte” es la que ofrece los versos más escalofriantes y profundos:

Muda nodriza, llave de nuestros cautiverios,
¿oh, Tú, que a nuestro lado vas con paso de sombra,
Emperatriz maldita de los negros imperios,
cuál es la talismánica palabra que te nombra?

Puerta sellada, muro donde expiran sin eco
de la humillada tribu las interrogaciones,
así como no turba la tos de pecho hueco
la perenne armonía de las constelaciones. 5

Yo cantaré en mis odas tu rostro de mentira,
tu cuerpo melodioso como un brazo de lira, 10
tus plantas que han hollado Erebos y Letheos;

y la serena gracia de tu mirar florido
que ahoga nuestras almas exentas de deseos,
en un mar de silencio, de quietud y de olvido⁶⁵.

Es un soneto en versos alejandrinos (7+7) con la rima alterna y empieza con una definición de la muerte que no hemos encontrado antes: “muda nodriza”. La vida es para el poeta una cárcel y la muerte representa la llave que le liberará de aquel cautiverio. Es también una sombra que acompaña cada paso del poeta, pero en el tercer verso se vuelve “Emperatriz maldita de los negros imperios”. El joven parece desear la muerte pero al mismo tiempo la teme y la describe según la interpretación religiosa de la oscuridad, de lo tétrico e infernal que se cela detrás del más allá. En el segundo cuarteto habla de las

⁶⁵ Silva, M. Á., 1970, p. 84.

atados con la cinta de los sueños marchitos⁶⁶.

Las palabras expresadas en el salmo son sublimes y vehementes, vienen del fondo de un corazón verdaderamente contrito y preocupado por el destino del alma. Es un anhelo de la gracia de Dios y también el temor frente a su juicio ya que él es el único que puede perdonar. Los sentimientos de esperanza y de miedo llenan los versículos de este salmo y el alma se queda en la espera de la venida y del auxilio de Dios, para a él entregarse. Silva no es el único en utilizar estas palabras místicas, “De profundis Clamavi”, para titular su composición; es también el título de uno de los poemas de Baudelaire en *Las flores del mal*. En ambos casos lo que se aclama tiene un matiz distinto del salmo original: la desolación de la vida terrena y el deseo de la muerte como remedio. A esta desesperación se une la desilusión por haber creído que la felicidad y la eternidad se podían encontrar ofreciéndose a los placeres físicos. Las palabras del poeta se dirigen directamente a Dios evocando el pecado de los hombres: la pasión carnal. Habla de “ruta azul” con la cual se refiere al camino que los poetas emprenden para alcanzar el ideal de belleza. Pero el poeta se encuentra frente a una desilusión, cansado y sin vitalidad, se dirige hacia aquellos “brazos divinos”. El joven parece haber llegado a un punto de su vida en el cual se da cuenta de que se ha entregado a falsos ideales, de que ha pecado con el erotismo. El anhelo que expresa en el último cuarteto es la voluntad de librarse de estas culpas y deslices y de echar aquellos sueños juveniles que ahora se revelan “marchitos”.

En estos poemas Silva expresa amargamente no sólo el deseo de morir sino también el anhelo de no haber nunca nacido. Una serpiente que le hubiera visitado en la cuna infantil y, con “la flexible gracias de una mujer querida”, le hubiera quitado el

⁶⁶ Silva, M. Á., 1970, p. 85.

Habla, en su primera estrofa, de una particular “noche horrenda” que los dos, Silva y Noboa Caamaño, vivieron, pero que la sociedad ha preferido ignorar. El poeta hace referencia a los tiempos en que los ecuatorianos tenían que hacer frente a divisiones políticas, asesinatos y derrotas del gobierno mientras que la sociedad guayaquileña, con su creciente puerto, se volvía capitalista y consumista. Los poetas, con sus extremas sensibilidades, sentían haber nacido y tener que vivir en un mundo que no les pertenecía. Tuvieron que fingir comprender y aceptar aquella vida ciudadana y las realidades en que vivían pero, ahora, después de haber vivido y sentido tanto, aquella máscara que llevaban para seguir adelante ya se la ha quitado. En la visión del poeta cae una tiniebla que cubre sus mundos abstractos, se siente perdido en una noche que aparece sin esperanza y sin amor. Sus sensibilidades los empujan hacia un sentimiento de piedad y de anhelo de la verdad pero lo que más les cuesta a los dos jóvenes, es ignorar la evidencia y aceptar la realidad. Y entonces, el poeta se siente como un piloto muerto en un navío que se acerca hacia el naufragio absoluto.

Análogo a la “Epístola” de Borja y a “Emoción vespéral” de Noboa Caamaño, este poema representa un manifiesto de la época en que vive el joven, su sentirse inundado en una sociedad a la que no entiende y que no le entiende. La vida del poeta es una tormenta en donde se pierden y quiebran los sueños y los anhelos y el joven no logra encontrar el camino hacia la felicidad.

Queremos concluir esta sección de análisis de *El árbol del bien y del mal* con uno de los poemas más representativos de la voz poética medardiana. Se trata de “La canción del tedio”:

¡Oh, vida inútil, vida triste,
que no sabemos en qué emplear!

Nos cansa todo lo que existe
por conocido y por vulgar.

¡Nuestro mal no tiene remedio
y por siempre vamos a sufrir
la cruel mordedura del tedio
y la ignominia de vivir!

¡Frívolos labios de mujeres
nos brindan su hechizo fatal!
¡Infeliz del que oyó en Citeres
la voz del Pecado Mortal!

Vuelan las almas amorosas
hacia los ojos de abenuz,
e igual a incautas mariposas
quemán sus alas en la luz.

Pero no tienta al alma mía
dulce mirar o labio pulcro...
Yo pienso en el tercero día
de permanencia en el sepulcro.

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

Tened de amor el alma llena
y perderéis en la aventura:
eso es hacer casa en la arena,
como nos dice la escritura.

Invariable, sólo el fastidio;
siempre es el viejo spleen eterno.
El negro lago del suicidio
es la antesala del Infierno.

Idealiza, ten el anhelo
del águila o de las gaviotas;
ya volverás al duro suelo,
Ícaro con las alas rotas...

Un palimpsesto es nuestra vida:
Dios en él borra, escribe, altera...
mas la última hoja es conocida:

una cruz y una calavera...	40
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!	45
¡Como una inútil alimaña que se arroja lejos de sí, anhelo arrancarme la entraña que palpita dentro de mí!	50
Y con aquella calma fría del que un principio no ve, iré a buscar mi paz sombría no importa a dónde..., pero iré ⁶⁹ .	55

Esta composición se vale de 14 estrofas de cuatro versos eneasílabos con rima alternada que ofrece una variedad de recursos literarios: de la cita mitológica a la expresión de la religiosidad del poeta, de referencias literarias europeas al uso de símbolos de la naturaleza para expresar sus ideales y sentimientos. Se evidencia la presencia de varias aves como el águila y las gaviotas, así como las mariposas; y no falta la presencia de la luna, que representa los momentos sentimentales, la expresión romántica.

La composición empieza con una evocación a la vida y al cansancio que ésta causa a los poetas. Silva habla en la forma plural con la intención de interpretar la voz poética de su generación. Habla del mal del siglo: el tedio, el sufrimiento, el horror de una vida que no ofrece felicidad. La mujer llega, a cierto punto del camino, para ofrecer

⁶⁹ Silva, M. Á., 1970, pp. 89-90.

sus labios, para regalar la pasión, pero se revela un “hechizo fatal”: el amor es una triste desilusión. En la quinta estrofa el poeta vuelve a poner su esperanza en la realización de aquellos sueños juveniles y lo hace con una imagen religiosa: la resurrección de Jesucristo. No obstante su fe religiosa y sus ilusiones, los amores, el ideal de la poesía y sus sueños terminan por deshacerse, entonces muere la esperanza. En la estrofa siete se burla del amor, que según los principios de la fe católica tendría que llenar el alma de todos los hombres pero que, según el corazón desconfiado del joven, “es hacer casa en la arena”. Todo parece fracasar en la vida del joven, el amor, la pasión, los ideales, no queda otro remedio que la muerte. Una explícita evocación al suicidio se reconoce en la octava estrofa, con la connotación negativa del color que el poeta utiliza cuando habla de “el lago negro”.

Silva se repite a sí mismo lo que la sociedad enseña: idealizar y desear las cosas de la vida: el poder, simbolizado por el águila y los deseos humanos, representados por las gaviotas. Pero lo que está en la previsión y temor del joven es llegar a tocar tierra con las alas rotas, como el legendario Ícaro, o sea, enfrentarse a la triste y amarga realidad que no se corresponde con el mundo que ha soñado. La vida aparece como una escritura divina en la cual el Señor escribe y borra las vicisitudes de los hombres y cuya última hoja expresa dos cosas claras y conocidas: la cruz y la calavera. La estrofa número 11 hace referencia a los dolores del de Werther de Goethe que sufría por amor y pedía en sus cartas que su corazón recibiera recompensa, pero terminó por suicidarse como única solución a su sufrimiento. Silva no pide el tipo de auxilio del personaje alemán, no necesita del consuelo humano que pueda quitar la aflicción que siente, sino que desea

olvidar, anhela nada más evadirse, huir del mundo en que le ha tocado vivir y quedarse perennemente en la sombra.

Lo que quiere con firmeza y determinación, en estos versos finales, es arrancarse la entraña y, con la inconciencia de quien no sabe que está frente a un precipicio, adelantar un paso y dejarse ir, con la única esperanza de encontrar la paz interior. Y entonces el poeta emprende metafóricamente aquel viaje fatal que recuerda en sus versos, que desea con toda su alma y concluye: “no importa adónde... pero iré!”.

Trompetas de oro.

El segundo poemario de Medardo Ángel Silva cierra su tercera y última etapa. Los poemas que lo componen fueron escritos entre 1918 y 1919 y aparecieron en las varias revistas del tiempo, pero su autor nunca logró verlos reunidos en una única obra. Estos dos años vieron la consagración del poeta en el escenario literario guayaquileño, llegando al gran público, cuando empezó a escribir en la prestigiosa revista “El Telégrafo”, bajo el pseudónimo de Jean D’Agreve. Desafortunadamente, la muerte prematura del joven truncó un proceso de maduración que iba afirmándose en los versos de *Trompetas de oro*.

Se trata de trece⁷⁰ poemas civiles que Silva escribió hasta sus últimos días de vida y que se publicaron, por primera vez, en 1965 en el volumen *Poesías escogidas y Trompetas de oro* de Gonzalo Zaldumbide.

El joven poeta sufre un profundo cambio de temática en la lírica de sus últimos años de vida que no logró desarrollar con debido tiempo y completar. En la composición

⁷⁰ La obra de Castillo (1983) cuenta con 13 composiciones en la sección antológica de *Trompetas de oro*, mientras que en la antología de Rodríguez Castelo (1970) solamente se pueden consultar 8 poemas.

que inicia este poemario, titulada “Interior”, el autor parece casi ofrecer resumidas cuentas de su espíritu y sus ideales: abre con un escenario de su vida, los motivos que lo han inspirado, las leyendas y los cortejos helénicos de faunos y ninfas, sus princesas de “ojos de amatistas” y sus visiones místicas entre arpas y liturgias celestes. Los elementos peculiares de la poesía modernista una vez más se reafirman en los versos de apertura de la segunda obra de Silva: el espíritu de evasión, lo exótico, la belleza y la mujer cantada mediante referencias a la cultura grecolatina. No se olvida de cantar su fe religiosa y de dar voz a su doliente corazón que siente apagar los sueños de su juventud, definida “mi ficticia Primavera”. En uno de los cuartetos de este poema el joven se describe como un “ruiseñor” cuyo canto triste revelaba sus heridas interiores:

Y un ruiseñor cantó: su trino puro
Sollozaba quién sabe en qué escondido
Laberinto de mi alma hondo y seguro
Era mi corazón... y estaba herido...⁷¹

Sin embargo, hacia el final de la composición, el poeta tiene la sensación de despertarse de un largo ensueño y de comprender el abismo en que se encuentra su vida. Siente que su fin está cercano, no encuentra remedio a su afán de vivir y, en su despertar, se encuentra diferente, pierde el amor por sus versos, a los que describe como “joyas falsas de mis rimas vanas”, y declara que quiere echarlos a la hoguera. En este contexto, Balseca afirma en su obra: “¡El poeta arroja al fuego su obra anterior! Por segunda vez. [...] En esta ocasión la pira es simbólica pero tiene fuerte impacto: Silva reduce a cenizas una creencia estética anterior”⁷². Y entonces, se queda el joven poeta en la espera de que

⁷¹ Silva, M. Á., 1970, p. 145.

⁷² Balseca, F. 2009, p. 136.

la muerte pase a recogerlo acompañada de “vibrantes dianas” y durante una última “aurora triunfal”.

Después de los sentimientos y de los anhelos expresados en la primera poesía de *Trompetas de oro* que revelan la interioridad del autor, los poemas que siguen se enriquecerán de vigor y de firmeza, pero cambian ritmo y temática. En los versos, a partir de este momento, ya no serán tan frecuentes las invocaciones a la muerte y sus poemas se vuelven composiciones civiles como en los casos de “Cabalgata heroica”, “Los Libertadores” y “Bolívar y el tiempo”.

En el siglo anterior se había desarrollado una amplia producción literaria que se encaminaba hacia la poesía heroica que lograba ser la expresión artística plena de los ideales y valores políticos-literarios de la época. “Aunque no desaparecen los motivos amorosos y sentimentales, el conjunto de la producción está marcado también por las preocupaciones libertarias, patrióticas y cívicas”⁷³, afirma Nelson Osorio Tejeda. Se reconoce el triunvirato poético de la poesía patriótica: Olmedo, Bello y Heredia. En el Ecuador se publicaron los poemas “La victoria de Junín” en elogio a Bolívar, y la oda “Al general Flores” que José Joaquín de Olmedo, considerado el poeta y prócer de la Independencia ecuatoriana, escribió respectivamente en 1825 y en 1835. En Venezuela la composición más notoria de este género fue quizás “Alocución a la poesía”, de Andrés Bello y en Cuba la poesía civil tiene sus representantes más célebres con José María Heredia y José Martí.

Aunque entre los “decapitados” Silva fue el único que tuvo una inclinación hacia la poesía heroica, esta tradición literaria se reconoce también en otros modernistas. Santo

⁷³ Osorio Tejeda, N., 2000, p. 31.

Chocano en Perú había empezado una producción poética considerada por mitad lírica y por la otra épica y fue definido el defensor de los indios y opositor del imperialismo estadounidense. El mismo Rubén Darío escribe varios poemas de contenido social y heroico en su obra *Cantos de vida y esperanza*, para resaltar hechos nacionales o para criticar y denunciar acontecimientos políticos adversos. “A Roosevelt”, por ejemplo, que escribió en 1904, representa una respuesta en defensa de la hispanidad ante la arrogancia imperialista norteamericana. “El canto errante”, “Al libertador Bolívar”, “Salutación del optimista”, “Canto a la Argentina”, “Oda” son algunos de los poemas darianos que reflejan los que Pedro Henríquez Ureña había definido “los grande temas del porvenir de los pueblos de habla española”⁷⁴.

Medardo Ángel Silva, en la última etapa de su vida, parece despertarse de un sueño que lo había ocupado por años con sus rimas y estilo modernistas para pasar a otra fase. Balseca se pregunta si este cambio estético del joven se justifica en el ambiente marcado por la celebración del centenario de la independencia ecuatoriana, que se celebraría en 1920, y si cantar las glorias pasadas que se revivían y celebraban en estos años había remplazado el hastío, la angustia y el dolor que caracterizaban los versos de *El árbol del bien y del mal*. Así, pues, a esa pregunta avanzamos una hipotética respuesta. La producción poética de este período en particular debe ser leída y valorada siguiendo los parámetros y los valores, la fuerza y el significado del tiempo en que el poeta vivía. Silva había sentido plenamente aquel cansancio y melancolía que caracterizaban el Modernismo pero, en los últimos tiempos antes de morir, advierte aquella inquietud que envolvía la sociedad ecuatoriana y que explotaría en la segunda década del siglo. Eran

⁷⁴ Henríquez Ureña, P., 1947, p. 143.

dos los elementos influyentes que prevalecían en la última etapa de la vida del joven vate: el vigor de la independencia del Ecuador, cuyo centenario se acercaba, y la explotación de los indios, que se aproximaba a un cambio con la abolición del concertaje indígena.

Según lo que detalladamente reporta la escritora Mercedes Prieto, hacia 1918 se abrió una oportunidad muy importante para discutir la situación laboral del indio con la propuesta que avanzaron dos conocidos abogados liberales: Víctor Manuel Peñaherrera y Luis Felipe Borja, hermano del poeta “decapitado”, Arturo, en la Academia de Abogados. Estos autores argumentaron ardientemente la necesidad de regular el trabajo y la situación social de los indios y desataron airadas disputas entre los intelectuales liberales, los conservadores y los terratenientes. Se discutieron temas que iban más allá de la mera legislación, como el tema de la raza que contrastaba entre aquellos que insistían en que no había razas superiores a otras y los oponentes, que concordaban con que “los indios eran una raza peculiar, estancada y, en alguna medida inferior”⁷⁵.

A esta situación nacional, hay que añadir que, durante estos mismos años, en los cuales las corrientes modernistas del país andino se acercaban al declino, en otras naciones tomaba pie la novelística indigenista. En 1916 se publicó la más famosa novela escrita por el mexicano Mariano Azuela, *Los de abajo*, 1919 es el año de publicación de *Raza de bronce* de Alcides Arguedas en Bolivia, en 1924 el colombiano José Eustasio Rivera publica *La vorágine*.

Fue solamente tres años después de la desaparición de Silva, en 1922, cuando Pío Jaramillo publicó la obra *El indio ecuatoriano*, que dedicó a los jóvenes liberales ecuatorianos y que representó una brillante defensa de la raza. Fue el comienzo de lo que

⁷⁵ Prieto, M., 2004, p. 67.

se llamó la “corriente indigenista”, que gravitó en la cultura y arte ecuatorianos en las décadas a seguir y que reconoce, entre sus principales representantes nacionales, a Jorge Icaza que en 1934 escribió su obra *Huasipungo*, que tendrá su continuación con los escritores Fernando Chaves y Enrique Gil Gilbert.

Así que, en mi opinión, la gran sensibilidad de Silva a las controversias vigentes, junto con su capacidad de interpretar los años en que vivía y las influencias que pueden haber ejercido otros autores, lo llevan a explorar temas que otros de su generación no habían percibido con igual fuerza. Acoge en toda su plenitud la estética modernista pero también tiene la capacidad de mirar y apreciar el pasado, así como posee una visión hacia el futuro. En sus últimos escritos se muestra sensible al tema de la nación, de los héroes de la independencia ecuatoriana, exalta la noción de patria, deja espacio a los temas del indio, de la libertad, de la raza, que tanto se discutían en la sociedad.

Alcanza versos heroicos en los cuales eleva “trompetas matinales”, “clarines”, “espadas flameantes” y “el carraspeo de los tambores” para los héroes y sus actos bélicos, a los que define “los pilotos del destino de América”, y para que, como expresa en una de sus estrofas de “Cabalgata heroica”: “una vez más sientan los Andes los pies de la raza”⁷⁶. Ensalza a los héroes que conquistaron la independencia de Guayaquil en 1820 en el poema titulado “Los conquistadores”.

En otros casos su voz poética se dirige a aquellos hombres que llegaron como huracanes y relámpagos en un siglo de “malos ensueños”, en particular se refiere al libertador Simón Bolívar a quien dedica el poema “Bolívar y el tiempo”.

⁷⁶ Silva, M. Á., 1970, p. 146.

Es un poema que consta de versos alejandrinos (7+7) con rima gemela a lo largo de toda la composición. Después de las temáticas peculiares del “niño poeta” que hemos podido descubrir a través de las varias secciones de poesía que compuso desde sus primeros escritos infantiles, hasta su crecimiento en *El árbol del bien y del mal*, y los versos de maduración que vamos descubriendo en el segundo poemario, este poema representa, en las palabras de Hugo Alemán, “una muestra de sus múltiples posibilidades de verdadero modelador del pensamiento vario”⁷⁷.

Cambian completamente los protagonistas, los sentimientos y el estado de ánimo de Silva. El intérprete del pensamiento del poeta es la naturaleza que canta su gran elogio al libertador; todo el alrededor anuncia la llegada de un gran día a través de la niebla, del viento, de la montaña, de las estrellas:

El huracán aullaba como un mastín de caza
a la noche invasora... La niebla era una gasa
velando el rostro puro del día, se dijera
que el hálito del viento apagaba la hoguera
del sol. . . La sombra inmensa de los montes crecía 5
como haciendo la noche... Cada cumbre fingía
una mano extendida para coger estrellas.
Alzaba sobre el mundo la más altiva de ellas
un pabellón de llamas. Viéndola se diría
que de aquella montaña fuera a salir el día!

El volcán Chimborazo se entrevé a lo lejos en las horas primerizas del día. El sol y el océano, por sus fuerzas y poder, parecen rememorar el héroe. La naturaleza entera se detiene para observar aquel “hombre parado enfrente del vacío” que llevaba una túnica de “llama, cielo y sangre”. Los colores del uniforme oficial de Bolívar eran el rojo y el amarillo en el pecho y el azul en el resto de la camisa. Son tintes simbólicos que evidencia el poeta para referirse a los colores de las tres banderas que formaban el gran

⁷⁷ Alemán, H. 1953, p. 66.

ideal bolivariano de la Gran Colombia: Ecuador, Venezuela y Colombia. Asimismo, simbolizan la riqueza del territorio con el amarillo, los océanos y el cielo con el azul, y la opresión de los conquistadores y la sangre vertida de los héroes que lucharon por la independencia, con el rojo. Pues, estos colores que vestían las carnes de Bolívar representaban los principios a los cuales dedicó su vida entera, expresa Silva en los versos 32 y 33. Su mano, en los combates, tenía el poder y la fuerza de cambiar el destino de las poblaciones y su voz era poderosa y carismática como de un ser divino.

La túnica de ese hombre era de llama, cielo
y sangre. Lo envolvía como si, en vez de velo,
fuera su propia carne; su frente despedía
un fulgor parecido al del naciente día;
su mano era capaz de doblar al Destino: 35
le circundaba un halo de prestigio divino
como una emanación de sí. Cuando el sonido
de su voz rasgó el aire, se oyó como un rugido
armonioso: y el Tiempo refrenó su carrera,
en la nevada cúspide, para mirar lo que era⁷⁸

Sin embargo, el tiempo paró su carrera, aunque sus actos y memorias se quedarán para la eternidad. Silva, crea una armoniosa analogía de la grandeza de Bolívar con los más grandes montes ecuatorianos que nunca pudieron regir la comparación con tan inmensa personalidad, cuyo nombre el poeta revela en el último verso: “¡Simón Bolívar, Libertador de América!”.

En las páginas de *Trompetas de oro* Silva dedica versos también a su Guayaquil natal, el lugar que abrigó sus alegrías y también sus melancolías, como expresa en el poema titulado “Mi ciudad”. Silva escribe que entre sus calles y sus cerros se apoya la luna con su brillo, pero también está presente la muerte, a la que el autor llama “la diosa amarilla”, anunciada por el ulular de los perros. Entre los versos de este poema se reúnen

⁷⁸ Silva, M. Á., 1970, pp. 148-149.

los recuerdos de la infancia del poeta entre las casas de madera, las mañanas sencillas en las cuales ve reflejada su alma de poeta. El corazón del joven se deja al abandono y yergue otra vez empujado por ideales y sueños que su ciudad le fomenta. En esa ciudad, que el poeta define “pequeña y mía” es donde nace, crece, y también muere, el “universo lírico que dentro el pecho llevo”, como él mismo afirma en el primer terceto.

Silva también se vuelve más sensible al tema de la raza, de la violencia y de los odios que se han fomentado en el país después de las guerras de independencia. Interpreta la sensibilidad y el dolor del indio, señala los efectos de la situación política y social actual y el papel del poeta en la colectividad. En vez de luchar o de adaptarse a una sociedad que se enriquece y apodera, el “cisne” sigue llorando y regando “las líricas rosas”, como afirma en el poema “Himno de la mañana”:

Salve al divino Sol. La Tierra es como una gran ánfora que encierra maravillas de fauna y flora; y la estrella del alba chispea estremecida sobre el corpiño de la Aurora	5
como la última lágrima de la noche vencida.	
En vuestros cubiles de mármol, ¡oh, hienas humanas, os nutrís de amarguras ajenas y de extrañas colmenas exprimis vuestras mieles;	10
y al vecino usurpáis la sangre de sus venas pues, os siguen, sumisos, famélicos lebreles de odios, violencias y rapiñas.	
Y los últimos hijos de la Estirpe armoniosa, los que en Pan fraternizan y la lengua gloriosa traducen de las nueve hermanas, oyen, indiferentes, morir en sus ventanas el clamor de la triste humanidad leprosa.	15
El águila nórdica acecha y el cruel Sagitario dispara su flecha contra el invicto Cisne; y nosotros,	20

en vez de cazar tigres o domeñar potros,
 regamos
 llorando, las líricas rosas;
 y, en redes de seda, apresamos
 leves mariposas⁷⁹.

25

En esta composición Silva propone, una vez más, una estructura insólita: una construcción de cuatro estrofas de diferentes versos y con rima variable. La primera estrofa tiene seis versos: dos alejandrinos, tres eneasílabos y un endecasílabo. La rima es AABCBC. En la segunda estrofa compuesta de siete versos aparecen alejandrinos, un eneasílabo, un dodecasílabo y dos versos heptasílabos. Siguen cinco versos alejandrinos (7+7) y un verso eneasílabo en el medio de la estrofa, la rima lleva el esquema AABBA. Cierra la composición una estrofa de ocho versos en los cuales se nota cierta variedad métrica: versos de seis, nueve, diez, doce y trece sílabas. La rima es la siguiente: AABBCDCd.

La primera estrofa es un canto a la naturaleza, un elogio a lo más importante: el Sol y la Tierra con todas sus maravillas de plantas y animales que habitan el planeta. A la hora del amanecer, el poeta crea una imagen descriptiva cuando narra de aquella estrella que despacio se esconde y pierde esplendor por la llegada de la luz. El nuevo día deja detrás otra noche que ha visto consumir las violencias y los despojos que declara en la estrofa sucesiva. En la segunda estrofa el poeta extrae de su pluma cierta rabia hacia lo que define “hienas humanas”. Son aquellos que se han apoderado de “la sangre” del vecino, o sea que han quitado los bienes, la fe y la identidad a los indios ecuatorianos sometiéndolos al poder y a la violencia. Silva, siendo él mismo mestizo, toma la voz de los indios que ya en los años de la conquista habían perdido sus propiedades y su cultura

⁷⁹ Silva, M. Á., 1970, p. 151.

y, si se considera que una buena parte de la población ecuatoriana es indígena, resulta fácil entender cómo la situación de hegemonía sobre ella se volvió un cuadro social amplio e inquieto.

Después de los conquistadores, se alternaron los Jefes, los caudillos y los tiranos que gobernaron el país y se encargaban de usurpar más tierras para apoderarse de ellas y enriquecer las cajas personales y familiares. Pareja Diezcanseco escribe un extenso ensayo acerca de la situación de la democracia en el país y expone la situación de la población indígena después de la Independencia:

La gran masa de la población ecuatoriana es indígena. El indio de estos lados vivió una cultura y tenía una fe sólida. Perdió la cultura y la fe. La primera, en el momento en que llegaron los españoles, había alcanzado un punto muerto, una línea estática, y cierta perfección en la organización social, que tenía todas las características del acabamiento, por manera que habíase perdido en el tiempo mucho de los valores individuales⁸⁰.

Un valor fundamental de la sociedad indígena, la fe religiosa, se suprimió por efectos de la cristianización impuesta por los conquistadores:

En cuando a la fe – en sí mismo, en los dioses y en su mundo -, quedó destruida con el terrible choque de la Conquista, uno de los fenómenos históricos universales de más difícil explicación, que llega a infundir horror por la magnitud y la imposibilidad de comunicación entre un ser humano y otro. Claro que el conquistador trajo la religión de Cristo, pero el indio no la pudo comprender jamás, porque la práctica contradecía la doctrina.

Además de analizar la situación histórica del indígena en la sociedad ecuatoriana de varios siglos atrás, Pareja Diezcanseco explica también cómo el indio ecuatoriano no logró reaccionar: “No formó, dentro del nuevo orden de cosas, una comunidad capaz de

⁸⁰ Pareja Diezcanseco, A. 2010, p. 358.

imprimir en el dominador ideas y conducta. No reaccionó ante el estímulo adverso que le traía el azar histórico, como lo hicieron tan provechosamente otros pueblos”. Las razones de esta falta de resistencia se podría encontrar en la incapacidad de pensamiento organizado que impidió a toda una sociedad de integrar sus valores morales a los de la nueva civilización porque no la entendía y no la apreciaba.

En mi opinión, Silva se siente particularmente cercano a este tema por dos razones: la primera, más obvia, se encuentra en el origen indígena del poeta, y la segunda se puede deducir de un evento histórico nacional. El 1918 fue el año en que se abolió, por fin, el concertaje de indios de la legislación civil ecuatoriana y en el joven, que presencia estos años de cambios, podría urgir la necesidad de expresar sus sentimientos con estos versos. Mientras que, como hemos visto en los poemas de *El árbol del bien y del mal*, se leen manifestaciones implícitas del contexto racial en Silva, en este poema interpreta por primera vez y de forma directa el dolor de los indios. A ellos se refiere con el término “Estirpe armoniosa”, en la tercera estrofa, e interpreta, en el resto del quinteto, la sumisión y adaptación a un nuevo idioma, a una nueva forma de vivir y de trabajar a las cuales no se rebelaron más que con un destructor silencio. En la última estrofa el poeta hace referencia al poder político y al capitalismo norteamericano que se estaba apoderando de Guayaquil, mayor puerto financiero y económico del país. El poeta, como el indio, cae en el silencio, no lucha, no se rebela, se concentra y dedica a plantar “rosas líricas”, o sea, la poesía.

Los poetas expresan, en sus versos, su dolor e indignación y sus almas, definidas “leves mariposas”, se quedan atrapadas entre los ideales y la belleza que se buscan afanosamente entre las líneas.

Silva cumple, en los poemas de su última etapa vital y poética, un tipo de poesía solemne, reparte la angustia con el resto de la humanidad, el sufrimiento personal ya no tiene un lugar primordial en estos versos sino, se preocupa del hombre y de su destino. Ve un mundo nuevo que nutre a un nuevo hombre y la madre tierra sufre de miserias por sus pasados sangrientos, pero, en los años que vendrán podrá ver redimidas una generación y raza futuras. Así escribe en la última cuarteta del poema titulado “La hora”:

Y de sangre y llantos y miseria nutrida;
en el fuego templada, como la llama pura;
de su infame pretérito, por siempre, redimida,
verá los siglos nuevos la gran raza futura⁸¹.

Sus más hondos sentimientos amorosos, su dolor personal y su anhelo de alcanzar la muerte que fluyen, entre muchos otros elementos, en los poemas de *El árbol del bien y del mal*, dejan lugar a pensamientos que expresa a través de la naturaleza. Los protagonistas son la aurora, las montañas, el sol y la colina con sus colores y su simbología pero también los elementos urbanos entran más en sus versos: la calle fangosa y desierta, los barcos fantasmales, las casas de madera, el malecón nocturno y dormido, los faroles “cuyas flamas hacen extraños signos”⁸², como se puede leer en los poemas: “Malecón nocturno”, “Calle Villamil”, “Tarde frente al puerto”. La voz poética es interpretada por estos elementos y expresan cierta angustia y melancolía; el autor asimila y personaliza el dolor colectivo e histórico de su país.

El poema que cierra este apartado de la segunda obra de Silva lleva el título “La ronda de noche” y regala una descripción excepcional del ambiente que se vivía en los

⁸¹ Silva, M. Á., 1970, p. 153.

⁸² Verso del poema titulado “El malecón nocturno”.

Muerte de Medardo Ángel Silva.

El tipo de poesía que Silva compone en los últimos momentos de su vida deja a un lado sus evocaciones a la “Emperatriz” que tantas veces han acompañado escalofriantes versos, para dejar espacio a un tono más colectivo y épico. Este cambio de voz poética puede haber engañado aquellos autores y amigos que no creyeron en la muerte por suicidio de Medardo Ángel Silva. En la realidad, la muerte es la reina de su poesía, aparece continuamente en sus versos y el poeta espera y evoca su beso fatal como si fuese una novia. De esta manera, sigue los pasos nefastos que había marcado Arturo Borja algunos años antes y que seguirán, más adelante con Humberto Fierro y Ernesto Noboa Caamaño.

No se abandonó nuestro “niño poeta” a los paraísos artificiales como sus dos compañeros, ni tampoco se dejó vencer por una profunda depresión que lo llevará a la última caminata en su valle, como en el caso de Fierro. Silva optó por un arma de fuego y quiso hacerlo frente a su joven amada. Un acto improvisado en compañía de alguien que, en mi interpretación, demuestra que el poeta no se dejó morir despacio como sus compañeros; su juventud, su producción literaria tan activa, su vida pública le impidieron, quizás, un acercamiento más lento a su hora fatal por medio de drogas o de condiciones depresivas. Entonces eligió el modo más abrupto y violento pero también el menos doloroso y prolongado. No quiso esperar que la “hermana tornera” le tendiese los brazos, se lanzó bruscamente en ellos. Vencido y abandonado por la esperanza de encontrar consuelo, como escribe Zaldumbide, “no halló a su mal de juventud otro

remedio que ese, alucinante y negro. Mezcló el tósigo de los libros al de la vida, y acalló un corazón melodioso, porque sólo se complacía en la belleza de los naufragios”⁸⁴.

Ya algunos años antes del fatal acto se despedía el joven Silva con un breve poema que cerraba su obra *El árbol del bien y del mal*, con un título que concluye su poemario y su vida: “Fin”:

Cuando la noche negra amenaza la Tierra
el búho abre los ojos, la paloma los cierra;

así suena mi júbilo su caracol sonoro
con la fragante risa de la mañana de oro;

y, en las anubarradas noches de duelo y llanto,
como una alondra tímida, enmudece mi canto⁸⁵.

⁸⁴ Zaldumbide, G. 1970, p. 420.

⁸⁵ Silva, M. Á., 1970, p. 92.

Conclusiones.

Con la presente investigación se ha emprendido un viaje en las entrañas del movimiento modernista ecuatoriano, empezando por las circunstancias políticas y sociales entre las cuales nació, continuando con las peculiaridades de su recepción y del desarrollo nacional y terminando con sus mayores exponentes.

Entre los estudiosos considerados en esta tesis que han contribuido a reconstruir el hecho literario de estos años en el Ecuador, el análisis de Pareja Diezcanseco puede resultar muy útil para resumir las conclusiones de este trabajo. Él declara que desde los años de la Independencia hasta los días de Montalvo, no se había configurado todavía una verdadera literatura nacional en Ecuador. Los caudillos bárbaros que se alternaron, el capitalismo y un nuevo sistema banquero que se asomaron en la economía del país determinaron las bases que marcaron el principio del siglo XX. Entre tanto la inspiración literaria buscaba reparaciones contra los horrores de la lucha civil. Asimismo, escribe el crítico ecuatoriano, no había por donde encontrar antecedentes de la literatura contemporánea, salvo las primeras crónicas y algunos casos aislados.

Fue entonces cuando llegaron los “modernos”, atraídos por el pasado a causa del escaso interés en el presente. Persiguieron el ideal, la belleza, el arte, pero en su momento, fueron juzgados huidizos, vagos y drogadictos. Se consideraron, solamente después de sus muertes, como excepcionales inteligencias, con una buena formación literaria autodidacta, portadores de novedades que duraron dos décadas. Sin embargo, no recibieron las consideraciones que merecen por haber hecho lo que hicieron en la literatura nacional.

Así, pues, en la introducción de esta tesis denunciemos un hecho alarmante: el

Ecuador resulta generalmente excluido en los estudios y en las críticas acerca del Modernismo literario, el fenómeno que ha consolidado la independencia literaria a Hispanoamérica. También en el capítulo inicial, se han analizado algunas tesis que intentan explicar este considerable retraso en el interés por el Modernismo en el país andino.

Como colofón de este estudio se pueden, entonces, establecer algunas conclusiones y confirmar que, sí, el Modernismo llegó a Ecuador cuando en otros países la llama de novedades literarias y sociales se había apagado. Sin embargo, esta recepción tardía de un nuevo registro literario y lingüístico, que se aplicó también a nivel social, no creó un círculo de poetas menores que justifique excluir el Ecuador de los estudios.

Asimismo, a principio de este trabajo nos propusimos la tarea de probar que los cuatro poetas más representativos del Modernismo nacional, a los que se conoce como “generación decapitada”, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva, injustamente se quedaron en el olvido. Sin embargo, tuvieron una producción lírica que, si bien breve, merece considerarse poseedora de parecidos méritos que otros nombres más célebres.

El primer capítulo explica las razones que llevaron a los escritores ecuatorianos a acoger los vientos modernistas con retraso respecto de otros países: su situación política, económica y consecuentemente social en los años que empiezan el siglo XX.

El segundo demuestra que el cuadro social afecta la recepción de las nuevas artes y explica cómo, tímidamente, los primeros modernistas se asomaron fuera de sus ventanas para construirse un hueco en una sociedad adversa. Posteriormente la atención se enfoca en los cuatro jóvenes “decapitados” que escandalizaron Quito y Guayaquil por su nuevo

lenguaje, su poética innovadora, su vida bohemia, el pesimismo que los caracterizaba y, en fin, por su trágicas y prematuras muertes. Además del escándalo, aportaron mucho más. Cambiaron la tradición literaria ecuatoriana, abrieron el camino a las generaciones futuras y crearon la nueva forma de hacer poesía que Darío había lanzado y que los poetas franceses habían influenciado.

El primero de los poetas considerados fue Arturo Borja. El iniciador y precursor de cierta actitud modernista, incluyendo costumbres bohemias, que en breve tiempo se divulgó en las filas modernistas. Se expone su personalidad carismática, el talento que logra expresar en una obra breve pero que no publicó personalmente. De Borja, en resumidas cuentas, podemos afirmar que poseía el intelecto y las capacidades organizativas que lo llevaron a crear dos grupos literarios, (“Ariel” y “Los renovadores”), a abrir la más importante revista modernista del país, “Letras”, y a saber involucrar a todos aquellos intelectuales que consideraba de talento. Quería crear el nuevo círculo literario y lo logró.

Entre las peculiaridades de su lírica destaca la musicalidad que se manifiesta en el ritmo de sus versos y en una gran variedad métrica. Usa mucho los colores para describir sus sentimientos: el dorado, el blanco, el azul, el celeste, el rojo. Las flores, cargadas de simbología, también pueblan sus versos, del lirio a la rosa, del jazmín al nardo, así como sus “rosales mustios y fatigados”. Su agudo ingenio se deja persuadir por la melancolía, por el pesimismo que hace su “cotidiano horror, más horroroso” y siente fuertemente una gran “sed de lo hermoso y lo bello y lo grande y lo noble”. Su inadaptación crece irremediablemente y hace de su vida “una selva temblorosa”, “una selva larga, toda negra”, “toda triste”.

El amor y la pasión son parte integrante de su poética, el joven ama sufriendo y entre el “hilo de luna” y su “pálido beso” que acompañan sus experiencias amorosas, expresa su pasión, siente el “virginal perfume” del eros, pero también la locura: concepto que el joven aplica al amor, a la pasión y también a la poesía.

Encuentra, por un tiempo muy breve, un espacio que representa su "nido de pichones", donde puede expresar su personalidad, un espíritu revolucionario que lo empuja a crear un lugar de encuentro de los intelectuales ecuatorianos, la revista “Letras”, que funda en 1912 con Isaac Barrera y Gonzalo Zaldumbide. Sin embargo, sus logros profesionales no llenan su alma cada vez más desolada y, aunque intente desesperadamente buscar la raíz del mal que lo consume, se declara vencido. Publica algunos de sus poemas en las revistas del tiempo pero su único poemario, *La flauta de Ónix*, fue obra póstuma editada por sus amigos.

Se eleva su fe religiosa en varios versos, se entrega a la voluntad de su Dios pero llega a visitarle una temerosa y oscura muerte, que será protagonista de sus últimos poemas y que, tomándole por la mano, lo lleva por un fatal “camino de las quimeras”. Su ansiedad, su inquietudes interiores, su dolor encuentran su fin a causa de la fatal adicción a su “princesa”: la droga. Muere de sobredosis de morfina en 1912 a los 20 años de edad.

Ernesto Noboa Caamaño es el poeta a quien se dedican las páginas del capítulo sucesivo. Es el “poeta del dolor” porque sufre de un mal físico que apacigua con la morfina, ahí su adicción a la droga, y de un mal interior que lo tortura. Toma un vuelo real y uno imaginario: el primero, lo lleva a Europa donde amplía sus experiencias y bebe de las fuentes de los simbolistas franceses; el segundo, lo emprendió entre los humos de los paraísos artificiales, que lo dejaban en un cansancio mortal, una negatividad absoluta

y una profunda melancolía. No obstante, de sus poesías resulta ser el poeta más sensible y genuino, el que forjó el manifiesto de su generación a través de los versos de su más conocido poema “Emoción Vespéral”: “Hay tardes en las que uno desearía/ embarcarse y partir sin rumbo cierto”. El anhelo de evasión lo caracteriza, un dolor creciente lo aflige y transporta en una sensación de perdición de la cual no sale.

No era tan harmónico como su querido amigo Borja, el gris dominaba en su tabla de colores. El amor es divino y sublime, en él intenta confortarse y con el amor identifica también su fe religiosa, así que cuando pierde a la amada también se aleja de su misticismo.

Como Borja, no tenía ningún interés por la vida mundana, por ser conocido, por publicar; su posición social y financiera le permitía el lujo de escribir solamente por vocación. La única obra suya que se publicó, *Romanza de las horas*, fue editada por su cuñado, el cual deseaba dejar constancia de su espíritu y del talento de aquellos poemas que habían quedado esparcidos. Además de poeta, se descubre también un severo y lúcido crítico literario en la sección de la cual se encarga en la revista “Letra”, donde también, al igual que su amigo Borja, publica algunos de sus poemas.

Los espacios poéticos que utiliza Noboa Caamaño en sus versos demuestran su nostalgia: la ciudad dormida, el viejo jardín, el cementerio, el parque extenuado, el mar misterioso y el cielo. Dos temas sobre los que vuelve repetidas veces en sus versos serán el sufrimiento que le causa la muerte y el amor por su madre.

Llega un punto de su vida en el cual “la rosa se arma de espinas”, en las bocas hay veneno, la adicción a la droga se intensifica al punto de dedicarle dos poemas considerados escandalosos por la sociedad y que por este motivo permanecieron inéditos

por muchos años: “Morfina, divina” y “Ego Sum”. Expresa su “Navigare est necesse”, se siente una gaviota, busca el amor como ánora de salvación pero se embarca en un viaje oscuro que va hacia el naufragio y que tiene como puerto final, la muerte.

Sin embargo, la muerte se menciona abiertamente sólo en pocos versos, comparado con sus compañeros, en especial Silva. Se queda atrapado en la oscuridad de la noche, casi como si no pudiese ver el amanecer cada mañana, la luz del sol ya no entra en su vida. Entra en un conflicto final consigo mismo: vivir la vida o destruirla. Ganó la segunda opción y una muerte lenta y dolorosa se lo lleva en 1927.

Coetáneo de Noboa Caamaño fue el poeta Humberto Fierro, como Borja, proveniente de la aristocracia quiteña. A diferencia de los dos jóvenes anteriores, no viajó nunca fuera del país pero logró atravesar con su espíritu tierras lejanas, lugares exóticos, mares desconocidos y encontrar una gran variedad de personajes literarios, legendarios e históricos.

De personalidad introvertida, callada, un melancólico solitario que a menudo inspiraba juicios negativos.

Es el poeta que expresa un amor casi obsesivo por la naturaleza, en especial por el valle en el que vivía; es el lugar donde siente la paz interior y que le da inspiración; sin embargo, deja su querido campo cuando, aún muy joven, encuentra el amor en la ciudad. El matrimonio no le da la felicidad y la belleza que esperaba por lo que, afligido y deprimido, vuelve al hogar.

Su lírica presenta características distintas en comparación con los otros “decapitados”; sus poemas reflejan su gran cultura y su obsesión por la literatura, la historia, la mitología, la filosofía. A diferencia de Noboa Caamaño y Borja, alterna

momentos de optimismo y alegría con periodos de nostalgia y cansancio; su mundo lírico es un cosmos sin límites ni comarcas, es un “continente disperso” en el cual buscaba construir un universo simbólico. En sus versos cita a muchos escritores ilustres: Shakespeare, Alighieri, Cervantes, Leopardi, Musset, Heine, Verlaine, Poe, Tasso y varios más. No obstante los ídolos, las lecturas, los personajes que visitan sus páginas, añadiendo las comodidades económicas en las cuales vivía, se enferma del “mal del siglo”: el hastío de vivir, una melancolía creciente, un cansancio interior lacerante que lo lleva a una profunda depresión, aunque nunca se entregó a los paraísos artificiales. Y entonces “el ruiseñor llora”, se aísla del mundo exterior y se retira en su soledad.

Lo que también diferencia Fierro de los dos jóvenes anteriores es su concepto de tristeza: abarca este sentimiento en sus versos pero no es el único motivo de su lírica, sus versos tienen más apertura hacia otros horizontes y, quizás, eso evitó que cayese en el abismo de la droga. No se puede considerar un “poeta maldito” por el contenido de sus composiciones, por su visión literaria que resulta más intelectual y menos trágica y negativa. Vivía para la poesía y buscaba la belleza; sus temas eran muy amplios: la naturaleza, la pintura, la escultura, la música, la mitología griega. A través de ellos se expresan el recuerdo, el silencio, el ensueño, el concepto de la ausencia, el deseo de evasión que lo llevan a lugares remotos e imaginarios, que llenan los poemas de su primera obra, *El laúd en el valle*, y que acompañan al poeta a lo largo de su vida.

Sus espacios poéticos son innumerables: el monasterio, la iglesia, la fuente, el parque, el valle, el lago tenebroso; en sus lugares predilectos expresa sus sentimientos en el momento preferido del día, que es el crepúsculo, interpretados por personajes pertenecientes a la tradición literaria: Ofelia y Romeo de Shakespeare, Belkis de la

Biblia, Gazul de la literatura española, personajes de la historia italiana como Tito Livio y Garibaldi, Salomé y Pierrot, el libertador Simón Bolívar, entre otros. Sus innumerables referencias demuestran su cultura universal que lo hacen viajar en las épocas anteriores, entre caballeros heroicos y antigüedades griegas, entre castillos en norte Europa y el legendario Rin, hasta el Japón galante de los siglos anteriores: todos lugares que representan su deseo de fuga de la realidad.

En los últimos años de su vida todo su universo poético se transforma y todo lo que lo rodea llega a ser un tormento. Revela este estado de ánimo sobre todo en su segundo poemario, *Velada Palatina*. Su peregrinar por muchos países, épocas y personajes le causa un total aislamiento; la soledad y la melancolía lo consumen. Un día del 1929, en uno de sus paseos por su querido valle, se encamina hacia aquella triste muerte que había mencionado en varias ocasiones, pero que consideraba inevitable y parte del ciclo vital de los hombres.

El último “decapitado” es el más conocido, el más joven y el que escribió y publicó más entre los cuatro “decapitados”, Medardo Ángel Silva.

Representa con Ernesto Noboa Caamaño la expresión del Modernismo guayaquileño, aporta los cambios literarios y lingüísticos con su poesía y a través de las revistas porteñas, donde publica.

En su biografía hay dos datos que le distinguen de sus compañeros: proviene de una familia pobre, y esa pobreza lo acompaña toda su corta vida, y es mestizo, causa en parte de su dolor e inadaptación a la vida y a la sociedad.

A diferencia de los otros tres poetas considerados, lucha para sobrevivir, mantener el hogar familiar, compuesto por su madre y su abuela, y para darse a conocer al gran

público, a los 15 años escribió sus primeros poemas. Es ambicioso y publica su primer poemario, *El árbol del bien y del mal*, una novela corta, *María Jesús*, varios ensayos críticos y artículos literarios y escribe un segundo poemario *Trompetas de oro*, aunque éste quedó inédito cuando murió.

Se diferencia de sus tres compañeros por su infancia triste y difícil, por sus sentimientos de rechazo que percibe de una sociedad guayaquileña racista, pero comparte con ellos su inadaptación a los años en que viven, el dolor de existir, el envejecimiento en plena juventud. Como ellos se dedica a cambiar el registro lingüístico y retórico de la tradición literaria ecuatoriana experimentando nuevos instrumentos y formas: la nueva estética modernista. Y como los otros “decapitados” se deja transportar e influenciar de las lecturas de los poetas malditos franceses, aunque no adopta sus costumbres bohemias.

Sus versos se impregnan de erotismo y pasión, tenía muchas amigas y amadas que lo querían y deseaban, especialmente después de que empezó a ser más popular en los círculos literarios y apreciado por su innato talento lírico. Se declara enamorado de la “blonda castellana” que a su amor no corresponde, vive “ilusiones blancas” que expresan una interrogante y un complejo raciales implícitos en sus poemas.

Hace referencias a la corte francesa, a Goya, a Goethe, se entrega a la mitología griega, se acompaña de la notas de Chopin, de colores y tonalidades que describen su estado de ánimo. Entre los temas preferidos del poeta prevalecen tres en particular: la fe religiosa, que le da confianza y serenidad; el amor, que lo hiere y consuela a la vez; y la muerte, a la cual atribuye una gran variedad de sobrenombres.

La poesía de Silva se revela muy modernistas en los símbolos que llenan sus versos: el jardín, las flores simbólicas, los colores representativos, los pájaros típicos del

Modernismo. Hace uso de estos recursos para expresar su alma en pena y el dolor de vivir del cual nunca encuentra consuelo; desea la muerte, que imagina tomándole por la mano para llevarle en un lugar que ansiosamente espera, pero también la teme. La representa con la oscuridad, lo infernal, un rostro de “mentira”, pero también como una mirada que transporta en un lugar donde reina el silencio y la quietud.

En su segundo poemario se percibe un proceso de maduración, compone poemas civiles que reflejan los valores sociales y políticos de la época. Del tema de la independencia al problema de la raza, de la situación del indio a los cambios que estaba sufriendo su ciudad. Pero aunque haya una mutación de voz poética en su recorrido literario, la reina de su poesía sigue siendo la muerte.

Llega un momento en el cual todo fracasa en la vida del joven: el amor se revela “un hechizo fatal”, los ideales se deshacen y la esperanza acaba. El único remedio que encuentra Silva es “el lago negro”, en el cual se emerge a causa de un acto abrupto: un disparo de revólver en la sien un día del 1919.

Estos cuatro jóvenes poetas expresan toda su desesperación por no saber dónde estaban y un sufrimiento sincero y profundo a través del único medio para ellos posible: la poesía, llena de amor, pasión y verdad. Fueron exasperados gritos ocultados entre sus versos que durante estos años de estudio e investigación he intentado escuchar e interpretar y, para cerrar estas conclusiones tal como las habíamos empezado, nos remitimos a las afirmaciones de Pareja Diezcanseco que escribe:

Era así la verdad ecuatoriana de la época: sufragio falsificado, discursos sin médula, inocencia sentenciosa, garrote al desobediente, burla para el soñador. De

eso tenían de huir. Y pasó con ellos lo que dice Unamuno: "Cuando Dios no sabe que hacer de nosotros, nos mata"¹.

En fin, como afirmó Isaac Barrera en su obra, fue necesario esperar unos años después de la desaparición física de estas estrellas en el firmamento lírico para entender lo importante e impactante que fueron para la literatura nacional y las generaciones futuras. Nosotros hemos empezado sus búsquedas hace unos pocos años y hoy, a través de sus versos, los hemos conocidos más profundamente, en sus almas heridas y corazones hastíos. Nuestra intención ha sido devolverles a la vida con la esperanza y la ambición de contribuir en lo posible a que se les reconozca tanto su valor individual como generacional, así como añadir una pieza más en la reconstrucción de la literatura ecuatoriana en los difíciles años de principio del siglo XX.

¹ Pareja Diezcanseco, A., 1949, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS POETAS “DECAPITADOS”.

Borja, A., *La flauta de Ónix*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2012.

Fierro, H., *El laúd en el valle*, Imprenta de la universidad central, Quito, 1919.

--- *El laúd en el valle*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1950.

Noboa Caamaño, E., *Romanza de las horas*, Imprenta de la universidad central, Quito, 1922.

--- *Romanza de las horas*, Puebla, José Cajica, 1969.

--- «Libros Hispanoamericanos – Francisco Guarderas – *Tierra de reliquias [España]*», en “Letras” », Quito, 1912a.

--- «*Vida criolla (La novela de la ciudad)*», por Alcides Argüedas», *Letras*, 1, 1912b.

«*Nostalgia* por E. Gómez Carrillo», *Letras*, 1, 1912c.

Silva, M. Á., *Poesías escogidas y Trompetas de oro*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1965.

El árbol del bien y del mal, Poesías escogidas y Trompetas de oro (selección de Gonzalo Zaldumbide), Clásicos Ariel, Guayaquil, 1970.

Zaldumbide, G., *Poesías escogidas*, Editorial Excelsior, París, 1970.

Bibliografía sobre el Modernismo en Ecuador y los poetas “decapitados”.

A.A.V.V., *Antología de la poesía cósmica del Ecuador*, Frente de afirmación hispanista, México, 1996.

A.A.V.V., *Rubén Darío y Ecuador*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1968.

Abellán, L., *Visión de España en la generación del 98*, E.M.E.S.A., Madrid, 1968.

Acevedo, R., *El discurso de la ambigüedad, la narrativa modernista hispanoamericana*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002.

Adoum, J. E., *La gran literatura ecuatoriana del 30*, El Conejo, Quito, 1984.

---*Poesía viva del Ecuador -Siglo XX-*, Libresa, Quito, 1998.

Alemán, H., *Presencia del pasado, 29 semblanzas y 1 pasaje*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1949.

--- *Presencia del pasado, 29 semblanzas y 1 paisaje*, Tomo II, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1953.

Andrade, R., *Gobelinos de niebla. Tres ensayos literarios*, Talleres gráficos de educación, Quito, 1943.

Andrade Cordero, C., *Ruta de la poesía ecuatoriana contemporánea*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, 1951.

Arias A., *Panorama de la literatura ecuatoriana*, La Salle, Quito, 1961.

--- «Los precursores del modernismo», *Poetas parnasianos y modernistas*, Biblioteca ecuatoriana Mínima, Quito, 1960, pp. 2- 124.

Aribau Buenaventura, C., *Autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Imprenta Rivadeneyra, Madrid, 1846.

Arístides C., *El cisne en la sombra: antología de poesía modernista*, Ediciones Alfaguara, México, 2002.

Ayala Mora, E., *Breve Historia del Ecuador*, Cooperación editora nacional, Quito, 2008.

Azam G., *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Balseca, F., *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Taurus, Quito, 2009.

--- «Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana», *Kipus*, Guayaquil, 2002, pp. 11-22.

Barrera, I. J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1954.

--- «Arturo Borja», *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, 1920, 80-81, p. 61.

Beltrán Guerrero, L., *Modernismo y modernistas*, Academia nacional de la historia, Caracas, 1978.

Benavides, H., «Medardo Ángel Silva: las voces inefables y el ser cholo en Guayaquil», *Íconos*, Quito, 27, 2007, pp. 107-117.

Bernal Muñoz, J. L., «El color en la literatura del modernismo», *Anales de Literatura Española*, 5, 2002, pp. 171-191.

Bornay, E., «La iconografía de la “femme fatale en la pintura de la Europa finisecular», *Actas del Congreso Internacional*, Lugo, 1998, pp. 115-122.

Boyd Carter, G., «Revistas Literarias Hispanoamericanas del siglo XIX», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana, Tomo II, Del Neoclasicismo al Modernismo*, Catedra, Madrid, 1987, pp. 75-84.

Campaña Áviles, M., *La generación decapitada. Silva, Fierro, Borja y otros*, Libresa, Quito, 1991.

Carrera Andrade, J., *Guía de la joven poesía ecuatoriana*, Asia América, Tokio, 1939.

--- «Destino de Arturo Borja», *El Comercio*, Quito, 1978, pp. 44-45

--- «Noboa Caamaño último romántico», *El Comercio*, Quito, 1978, pp. 59-60.

Carrere E., «Prólogo a Paul Verlaine», *Poemas saturnianos*, Ediciones Mundo Latino, Madrid, 1921.

Carrión, B., *Cartas al Ecuador*, Banco central del Ecuador y Corporación editora nacional, Quito, 1988.

--- *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, ediciones Ercillas, Santiago de Chile, 1937.

Carvajal, I., «Acerca de la modernidad y de la poesía ecuatoriana», en *Antología crítica literaria ecuatoriana hacia un nuevo siglo*, FLACSO Ecuador, Quito, 2001, pp. 307-328.

Castillo, A. R., *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*, Banco cental del Ecuador, Quito, 1983.

Chávez Vaca, W., «Dos poemas: “Spleen” (1915) de Emilio Berisso y “Emoción vespéral” (1916) de Noboa Caamaño», *Un ladrón de literatura*, University of Bergen, 2010, pp. 194-223.

--- «A propósito de "Spleen" (1915), de Emilio Berisso y "Emoción Vespéral" (1916), de Ernesto Noboa Caamaño», *Dialogía*, 6, 2012, pp. 23-44.

Corrales P., M., *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977.

Darío, R., *Poesías Completas*, Aguilar ediciones, Madrid, 1968.

--- *Antología poética*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1973.

--- *Los raros*, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1905.

De Lama, V., *Poesía de la Generación del 27. Antología crítica comentada*, Editorial EDAF, Madrid, 1997.

Della Volpe, G., *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 79-88.

De Maldé, V., «La elegía poética en Italia en los siglos XVI y XVII», *La elegía*, Grupo P.A.S.O., Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 41-69.

Domínguez Caparrós, J., *Nuevos estudios de métrica*, Editorial UNED, Madrid, 2010.

Donoso Pareja, M., *Libro de Posta (la narrativa actual en el Ecuador)*, El Conejo-Hoy, Quito, 1983.

--- *Nuevo realismo ecuatoriano -La novela después del 30-*, El Conejo, Quito, 1984.

--- *Los grandes de la década del 30*, El Conejo, Quito, 1985.

--- *Antología de narradoras ecuatorianas*, Libresa, Quito, 1997.

Espinosa Tamayo, A., *Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1979.

Estévez Molinero, Á., «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII», *La elegía*, Grupo P.A.S.O., Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 261-292.

Falconí Villagómez, J. A., *Los precursores del Modernismo en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1965.

Fernández M. C., *El Realismo Abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Libri Mundi, Quito, 1991.

Fernández Molina, A., *Antología de la poesía modernista*, Ediciones Jucar, Madrid, 1981.

Franco, J., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1987.

Gaos, V., *Antología de grupo poético de 1927*, Anaya, Madrid, 1965

García Prada, C., *Poetas modernistas Hispano-americanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968.

Guarderas, F., *Mis épocas*, Fernández Morgado & Lahera Ltda., Cali, 1945.

--- «Los Modernistas», en *Poetas Parnasianos y modernistas*, J. M. Cajica, Puebla, 1960, pp. 185-324.

--- *Del viejo cuaderno de recortes*, Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 1997.

--- «Arturo Borja», *Colección de revistas ecuatorianas VII*, 1984, pp. 108-110.

Guerra Castellano, E., «Concepto generacionales de Petersen aplicados a la Generación del 98», *Humanitas*, 20, 1979, pp. 169-188.

Gullón, R., *El Modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980.

Gutiérrez Girardot, R., «La literatura hispanoamericana de fin de siglo», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del Neoclasicismo al Modernismo*, ed. L. Iñigo-Madrigal, Madrid, 1987, pp. 495-506.

Handelsman, M. H., *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo: identidad y resistencias en el Ecuador*, Editorial El Conejo, Quito, 2005.

--- *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: ensayo preliminar*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, 1981.

--- «La época modernista del Ecuador a través de sus revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930», *Hispania*, 1, 1983.

--- «Las mujeres también cuentan en el Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional», *Revista Iberoamericana*, 210, 2005.

Henríquez Ureña, M., *Breve historia del Modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

Henríquez Ureña, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

--- *Historia de la cultura en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Iñigo Madrigal, L., *Historia de la literatura Hispanoamericana, Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 1987.

Laín Entralgo, P., «La generación del 98 y el problema de España», *Arbor*, 36, 1948, pp. 431-452.

--- *La generación del noventa y ocho*, Espasa- Calpe, Madrid, 1970.

Lara, S., *Breve historia contemporánea del Ecuador*, Fondo de cultura económica, México, 1995.

Machado M., *Impresiones: el modernismo, artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909*, Pre-textos, Valencia, 2000.

Madrid, E., «Ecuador, una ruta poética», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 747, 2012, pp. 63-70.

Martínez Ruiz, F. J., «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», *La elegía*, Grupo P.A.S.O., Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 293-315.

Miño Grijalva, W., *Locura y muerte de los poetas malditos. Los poetas de la generación decapitada*, ORIOL ediciones, Quito, 2007.

Moncayo, J., «Para un alma sentimental, sensible, sensitiva», *Letras*, Quito, 1912, pp. 117-118.

Montalvo G. y Osorio Tejeda, N., «El Modernismo en Hispanoamérica», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, (DELAL)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1995, pp. 3184-3193.

Mora A., E., «Los colores en la literatura, la poesía y la vida», *Afese*, 56, 2012, pp. 155-168.

Moreno Heredia, E. y Cueva Tamariz, A., *Alfonso Moreno Mora y la generación decapitada*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1969.

Onís, F. de, «Sobre el concepto del Modernismo», en *España y América*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Madrid, 1955, pp. 175-181.

Osorio Tejeda, N., *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Biblioteca de la universidad de Alicante, 2000.

Pareja Diezcanseco, A., *La hoguera bárbara (vida de Eloy Alfaro)*, Compañía General Editora, México, 1944.

--- *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, Medina, Quito, 1949.

--- *Ensayos reunidos*, Centro cultural Benjamín Carrión, Quito, 2010.

Paredes S., *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2000.

Peñaranda Medina, R., «La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana», *Thesaurus*, 3, 1993, pp. 641-654.

Pesántez Rodas, R., *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2006.

Pólit Dueñas, G., *Crítica literaria ecuatoriana, hacia un nuevo siglo: antología*, FLACSO, Quito, 2001.

Prieto, M., *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, FLACSO, 2004.

Ramón Jiménez, J., *El modernismo, notas de un curso (1953)*, Ensayistas hispánicos Aguilar, México, 1962.

Rama Á., *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1985a.

--- *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI editores, México, 1985b.

--- *Rubén Darío y el Modernismo*, Alfadil, Caracas, 1985c.

René Pérez, G., *Poesía Modernista del Ecuador*, Nueva Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Quito, 1992.

--- *Pensamiento y literatura del Ecuador; crítica y antología*, Editorial casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972a.

--- *Prosa escogida*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1978.

--- *Literatura del Ecuador, 400 años. Crítica y selecciones*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972b.

Ribadeneira M., E., *La moderna novela ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1958.

Robalino D'Ávila, L., «Arturo Borja», *Colección de revistas ecuatorianas*, VII, Quito, 1984, p. 120.

Robles, H., E., «Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Ángel Silva y José de la Cuadra)», *Revista Iberoamericana*, 210, 2005, pp. 121-143.

--- *La noción de vanguardia en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1989.

--- *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.

Rodríguez Castelo, H., *Cuento ecuatoriano contemporáneo*, Clásicos Ariel, Guayaquil-Quito, [s.f].

--- *Cuento de la generación de los 30*, Clásicos Ariel, Guayaquil-Quito [s.f.].

--- *Otros modernistas*, Clásico Ariel, Guayaquil, 1972.

--- *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Círculo de Lectores, Bogotá, 1979.

--- *Literatura ecuatoriana 1830-1980*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1980a.

--- *Literatura ecuatoriana, 1830-1980*, Publitécnica, Quito, 1980b.

--- *Historia general y crítica de la literatura ecuatoriana*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1980c.

Ruiz Barrionuevo, G. y Real Ramos, C. *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 1992.

--- «La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010.

Sacoto, A., *La nueva novela ecuatoriana*, Cuenca: Universidad de Cuenca, 1981.

--- *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, Cuenca, 1990.

--- *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1991.

--- *El ensayo ecuatoriano*, Cuenca: Universidad del Azuay, 1992.

--- *La novela ecuatoriana y otros ensayos*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 2008.

Salvador, H., *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, Imprenta municipal, Quito, 1947.

Ugarte, M., *La joven Literatura hispanoamericana: Antología de prosistas y poetas*, París, 1906.

--- *Escritores iberoamericanos de 1900*, Colección Nuestra América, México, 1947.

Utrera Torremocha, M. V., «Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino», *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, VIII, Madrid, pp. 219-234.

Valdano Morejón, J., *Historia de las literaturas del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2000.

--- *La pluma y el cetro*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1977.

Valdivieso, J. H., *Voces y textos literarios del Ecuador: ensayos críticos*, El Conejo, Quito, 2008.

Valencia Goelkel, H., «Las limitaciones del Modernismo», *América Latina en su Literatura*, Siglo XXI, México, 1972, pp. 124-127.

Valencia Sala, G., *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*, ediciones Abya-Yala, Quito, 2007.

Verlaine, P., *Fiestas Galantes*, Renacimiento, Sevilla, 2007.

Zuleta, E. de, *Bibliografía anotada del modernismo*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1970.