

3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Pie de página³

³ Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector de Investigación y Posgrados: Raúl Vallejo

UARTES EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Concepción gráfica: María Mercedes Salgado

Maquetación: José Ignacio Quintana J.

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

Asistente editorial: Marcia Figueroa

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

II Semestre 2019

ISSN 2631-2824

Director: Raúl Vallejo, Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora: Solange Rodríguez Pappe, Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Universidad del Valle (Colombia)

Andrés Landázuri

Universidad de las Artes (Ecuador)

Lucila Lema

Universidad de las Artes (Ecuador)

Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Raúl Serrano

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Emmanuel Tornés

Universidad de La Habana (Cuba)

Jackeline Verdugo

Universidad de Cuenca (Ecuador)

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Luz Mary Giraldo

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Fernando Iwasaki

Universidad Loyola Andalucía (España)

Manuel Medina

University of Louisville (Estados Unidos)

Carmen de Mora

Universidad de Sevilla (España)

William Ospina

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Humberto E. Robles

Northwestern University (Estados Unidos)

Saúl Sosnowski

University of Maryland (Estados Unidos)



Pie de página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

Pie de página es una revista arbitrada, en digital y papel, cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

CRÍTICA

Eternamente Medardo Ángel Silva.....	15
Michael Handelsman	
Manifestaciones de fe en la poesía de Medardo Ángel Silva.....	35
Jairo Rosero Bravo	
Animal/Botánico - Profano/Sagrado, formas de escalar <i>El árbol del bien y del mal</i>	51
Mariagusta Correa	
Lírica y pagana embriaguez: influencias y características de la poesía de Medardo Ángel Silva	65
Victor Vaccaro García	
De palos, piedras, memoria y escrituras.....	79
Yana Lema O.	

CREACIÓN

<i>Sapi manñamanta awashka shimikuna (Palabras tejidas desde las raíces)</i>	
Muestra de textos a cargo de Yana Lema O.	93
Diana Gualapuro	95
Alliwa Yolanda Pazmiño	97
Rasu Paza Guanolema	100
Inti Cartuche Vacacela.....	106
José Segundo Viñachi	109

RECUPERACIÓN

Carta de Miguel Ángel León a Vicente Huidobro	113
Humberto Robles	

RESEÑAS

<i>El Hotel</i> , de José Henríque.....	127
<i>Somos sombras abismales</i> , de Carolina Sanín.....	131

Nota al margen

Este 2019 fue declarado por las Naciones Unidas como el Año Internacional de las Lenguas Indígenas. En este tercer número de *Pie de página* ofrecemos una muestra bilingüe de poesía quichua y una reflexión académica al respecto. Yana Lema tuvo a su cargo una selección de poetas quichua hablantes y presenta sus textos tanto en quichua como en castellano. Ella tituló la muestra: *Sapi manñamanta awashka shimikuna* (Palabras tejidas desde las raíces). La selección poética está precedida de su artículo “De palos, piedras, memorias y escrituras”, en el que reafirma la idea de que «la poesía quichua es un lenguaje ancestral y contemporáneo que sigue en la búsqueda de su propia expresión a través del aprendizaje y reaprendizaje del *runa shimi* (lengua del ser humano)».

Asimismo, este 2019 se cumplieron cien años del trágico fallecimiento de Medardo Ángel Silva. La Universidad de las Artes, en el marco de la V Edición de “Libre Libro”, feria de editoriales independientes, organizó un simposio sobre el poeta guayaquileño. Algunas de las ponencias seleccionadas por el comité lector son parte de este número.

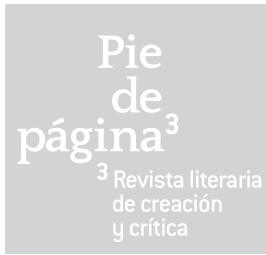
Abrimos este número con la conferencia magistral del profesor Michael Handelsman, convertida en el ensayo “Eternamente Medardo Ángel Silva”, con el que se inauguró el Simposio. Jairo Rosero Bravo nos presenta un aspecto poco estudiado de la obra de Silva. Se trata de las manifestaciones de la religiosidad del poeta en sus textos: «El Yo poético de Silva asume su fe de manera contradictoria: unas veces la rechaza y otras la desea fervorosamente». Mariagusta Correa propone una lectura alternativa de la obra de Silva, particularmente *El árbol del Bien y del Mal*, para «escalar el Árbol de Silva, para verificar que el mundo de lo silvestre animal/botánico se infiltra en su poesía, lo mismo que la dualidad sagrado / profano» de tal forma que el espacio del poema es reconfigurado.

Víctor Vaccaro García es estudiante de Literatura de la Universidad de las Artes. Él contribuye a este número con un texto sobre Silva en que indaga las variantes de su poesía en relación con los modernistas y se examinan las imágenes de las flores, las estaciones, los animales y las figuras teológicas de Cristo y María.

Humberto Robles, profesor Emérito de Northwestern University, nos ofrece una reflexión sobre las tensiones de los escritores de la vanguardia, a partir de una carta inédita de Miguel Ángel León a Vicente Huidobro. Cuenta Robles: «Mi buen amigo René de Costa, dedicado experto y reconocido difundidor de la obra de Huidobro, mientras examinaba la correspondencia del vate nacido en Chile, a la cual él tuvo el privilegio de tener acceso, encontró la carta citada. Al tanto aquél de mi interés en la Vanguardia, énfasis Ecuador, la fotografió y me la pasó ya hace muchos años».

En síntesis, este tercer número de *Pie de página* es, al mismo tiempo, una recuperación a la memoria del poeta Medardo Ángel Silva, al cumplirse los cien años de su fallecimiento, y un homenaje nuestra literatura quichua.

Raúl Vallejo
Director



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Eternamente Medardo Ángel Silva, o la contemporaneidad de un pensamiento centenario

Eternally Medardo Ángel Silva, or the Contemporary Thought of a Centenarian Writer

15

Michael Handelsman
University of Tennessee

Resumen

Medardo Ángel Silva (1898-1919) fue un escritor complejo y multifacético que consolidó el modernismo y la modernidad, la estética y la ética. Siempre atento a los conflictos y aspiraciones de su época y de su entorno, Silva emergió como un pensador contestatario que se debatía entre el lenguaje del poder y el poder del lenguaje en defensa del arte y la justicia social. Es de esa tensión constante y de su habilidad de asumirla como su razón de ser que contribuye a la contemporaneidad del pensamiento de Medardo Ángel Silva.

Palabras claves: Medardo Ángel Silva, modernismo, poesía ecuatoriana, crónica modernista.

Abstract

Medardo Ángel Silva was a complex and multifaceted writer who consolidated el *modernismo* and modernity, esthetics and ethics. Always attentive to the conflicts and aspirations of his era and of his surroundings, Silva emerged as a critical thinker who combatted the language of power with the power of language in his defense of art and social justice. It was from this constant tension and his ability to embrace it as his reason for being that we acknowledge his contemporary relevance.

Keywords: Medardo Ángel Silva, Modernism, Ecuadorian Poetry, Modernist Chronical.

16

Comienzo este homenaje a Medardo Ángel Silva refiriéndome al pronunciamiento del escritor mexicano, Jorge Volpi, quien comentó recientemente durante la III Bienal de Novela Mario Vargas Llosa que «la literatura latinoamericana ya no existe y que los escritores ya no responden a la tradición latinoamericana o en lengua española a la que respondían los escritores del *Boom* o la que respondió la generación de Bolaño». En la misma mesa, el distinguido catedrático de la UNAM, Gonzalo Celorio, secundó a Volpi señalando que «Latinoamérica ya pasó de moda».¹

A propósito de estas declaraciones de la no existencia de América Latina, no estaría de más recordar aquí al poeta y ensayista cubano Roberto Fernández Retamar, quien comentó en su ensayo seminal “Calibán”, de 1979, que un periodista europeo de izquierda le había preguntado: «¿Existe una cultura latinoamericana?», una pregunta a la cual respondió: «¿Existen ustedes? Pues poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte». Respecto a la reflexión de Fernández Retamar, no hemos de olvidar que José Martí ya había advertido en su ensayo clásico de 1891, “Nuestra América”, que «la colonia continuó viviendo en la república».

Esa misma insistencia en la no existencia no constituirá una novedad para el Ecuador, un país cuya ubicación geográfica se

1 Yanet Aguilar Sosa. “La literatura latinoamericana ya no existe: Volpi y Celorio”. *El Universal* (29 mayo 2019), sin página.

encuentra en una línea imaginaria. Pero ironías aparte, en lo que se refiere a Medardo Ángel Silva concretamente, Raúl Vallejo ha señalado que «casi nunca es citado en antologías hispanoamericanas de las letras modernistas». ² Carlos Calderón Chico también se ha referido a esa ausencia, pero ahora como un ocultamiento tal vez intencional: «Medardo Ángel es el escritor, el intelectual, cuyo discurso impugnador ha sido ocultado, ignoro si deliberadamente, o formando parte de un gusto oficial, donde solamente nos lo presentaron como el poeta enamorado de la muerte, vaciándolo de contenido con respecto al resto de su obra». ³

Con estos antecedentes en mente, me he puesto a pensar en el porqué de un homenaje a los cien años del fallecimiento de Medardo Ángel Silva (1898-1919). En vez de repetir algunos de los muchos tópicos que otros conocen mejor que yo, quisiera aprovechar la ocasión para reflexionar acerca del contexto mayor en que Silva vivió y construyó, poniendo de relieve varios temas constitutivos que considero esenciales si esperamos comprenderlo dentro de una historia cultural simultáneamente nacional e internacional, del pasado y de nuestro presente y, también, como constructor de un complejo pensamiento cuya pertinencia se encuentra en las tensiones inherentes a una modernidad ineludiblemente amarrada a lo que algunos llaman la colonialidad del poder. En otras palabras, Silva pertenece a un largo proceso histórico de múltiples continuidades y discontinuidades propias de una lucha entre el lenguaje del poder y el poder del lenguaje. En cierta manera, entiendo esta misma lucha como evidencia de la existencia de América Latina y de todo un mundo sumergido dentro de las quimeras que han logrado transformar las palabras de Descartes de «pienso, luego soy» a las de «consumo, luego soy» del capital.

En cuanto a la pertenencia y pertinencia de Silva a un largo y continuo proceso histórico que nos permite pensarlo no como un individuo aislado y raro, sino como un eslabón vital dentro de una historia literaria y cultural orgánica, resaltando su representatividad

2 Raúl Vallejo, "Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios", en Medardo Ángel Silva, *Obras completas*. Eds. Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil), 461-486.

3 Carlos Calderón Chico. Comp. *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*. Colección Lecturas Ecuatorianas (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1999), 7.

más que su ejemplaridad, vale recordar a Federico de Onís, compilador de la importante *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* que afirmó en 1934 que

[...] el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que la integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, y parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas.⁴

Este mismo concepto de proceso y su envergadura aparece en el análisis que hace Fernando Tinajero sobre el significado del 1895 en la historia ecuatoriana. Según propone:

Año-símbolo más que año-límite, 1895 representa la apertura de un proceso que había de extenderse hasta 1925 y que consiste en la lenta disolución de nuestro vivir decimonónico para alumbrar trabajosamente al siglo XX [. . .]. No final, por consiguiente, ni tampoco principio de otro modo de trabajo, sino proceso crucial que entremezcla la vida que muere y la vida que nace, y que es por ello vida y muerte al mismo tiempo.⁵

18

Indudablemente, Silva era consciente de pertenecer a esa tradición proteica y vital que lo precedía y que lo seguiría posteriormente. En su crónica “A los poetas de mi tierra” reconocía sus raíces como poeta, las mismas que compartían sus compañeros: «Mas casi siempre, advirtiéndose en nuestro canto el eco velado de lejanas voces maestras y extrañas sugerencias guiaron los dedos que tan sabiamente despertaban esas amables músicas, sometidas a pautas ajenas». Con un pie en el siglo XIX y el otro en el siglo XX, Silva asumió su rol de puente entre las generaciones y lo valoraba por su potencial de seguir alimentándose mientras alimentaba a futuros poetas. «Tras de nosotros» —exclamaba— «una adolescencia prometedora agita como bandera

4 Citado por Balseca, *Llenaba todo de poesía*, 124.

5 Citado por Raúl Vallejo en Medardo Ángel Silva, *Obras completas*, eds. Hoyos y Vásconez, 464.

6 *Obras completas*. Eds. Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, 613.

de rebelión las mismas melenas alborotadas de nuestros sueños primerizos [...]. Y es así como nuestra voz se prolonga de alma a alma [...].»⁷

No olvidemos, sin embargo, que ese proceso transicional ocurrió en una época convulsionada dentro y fuera del Ecuador y, lógicamente, iba a marcar a Silva profundamente. La Revolución alfarista, el *boom* cacaotero, la Revolución mexicana, la Revolución soviética, la Primera Guerra Mundial, la guerra entre EE.UU. y España de 1898 junto con todas sus consecuencias imperialistas y, claro está, la intensificación del poder del capital son algunos factores que contribuyeron a la formación de Medardo Ángel Silva y sus compañeros de época. El mismo Silva se situó dentro de ese escenario, explicando que «[...] fuimos reveladores, ya que no creadores, dimos al ensueño un valor por sí y le torcimos para siempre el cuello, si no al ganso de la elocuencia [...] sí al grajo del utilitarismo».⁸

Estas palabras de Silva apuntaban a una actitud y a un posicionamiento combativos, pero siempre desde el lenguaje cuyo poder se disputaba a lo largo y ancho de América Latina. Para contextualizar mejor esa lucha del lenguaje —o, mejor dicho, mi lectura de ella—, vale recordar al poeta chileno, Vicente Huidobro, y su “Arte poética” donde convocó a los poetas en 1916 de hacer florecer la rosa en vez de cantarla en sus poemas: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema». Pero, veintidós años más tarde, en 1937, Jorge Carrera Andrade declaró: «Nací en el siglo de la defunción de la rosa».⁹ En realidad, no hacía falta esperar a Carrera Andrade para anunciar la muerte de aquella rosa —o por lo menos el peligro de morir— ya que en 1919, pocos meses antes de su muerte, Medardo Ángel Silva había advertido en su crónica, “Plegaria nocturna”, que «los paquidermos chafan mis rosas».¹⁰

Como lector, encuentro en esta incitante metáfora el potencial de reconstruir —o si se prefiere, resignificar— la historia trascendente de Silva, pero siempre recordando al crítico Houston A. Baker, Jr. que ha puntualizado que de los hechos lingüísticos e históricos, lo que emerge no es la realidad, sino el acto de significar.¹¹

7 “Nosotros”, *Obras completas*, Eds. Hoyos y Vásconez, 621.

8 *Ibíd.*

9 Citado en *Balseca, Llenaba todo de poesía*, 143.

10 *Obras completas*, Eds. Hoyos y Vásconez, 490.

11 Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), 22.

También, para los propósitos de mi lectura, recorro a Wolfgang Iser y su observación de que la responsabilidad del lector no es asignar un significado a los textos, sino demostrar el potencial de los textos de significar. En otras palabras, nos detenemos hoy ante la vida y obra de Medardo Ángel Silva, no como una figura aislada, excepcional o arqueológica que se celebra cada cien años, sino como un creador vivo que sigue despertando en nosotros la capacidad de ver más allá de lo que acostumbramos mirar en nuestro día a día. Es así que el eminente académico y filósofo, George Steiner, al enfrentar en 2016 —cien años después del “Arte poética” de Huidobro— a los mismos paquidermos denunciados por Silva, declaró: «El poema que vive en nosotros vive con nosotros, cambia como nosotros, y tiene que ver con una función mucho más profunda que la del cerebro. Representa la sensibilidad, la personalidad». ¹² ¿No será esa sensibilidad la misma que Silva, Huidobro y Carrera Andrade defendían en la figura de la rosa, una rosa sin duda de múltiples connotaciones que, efectivamente, «vive en nosotros vive con nosotros, cambia como nosotros, y tiene que ver con una función más profunda que la del cerebro»?

20

Es de notar que lo que provocó la declaración de Steiner fue su reacción ante el estado actual de una educación que desvalora, cuando no abandona, las humanidades y las artes en general. Según Steiner, «Me asquea la educación de hoy, que es una fábrica de incultos». ¹³ Silva expresó la misma ansiedad y disgusto ante el tropel de los paquidermos de su época al pronunciar su voz de alerta: «[...] entre nosotros la mayoría juvenil es de una incultura admirable [...]. Se nota en el ambiente no ese estado de ignorancia que brega por adquirir la luz, sino una hostilidad de topo, una lucha de encrucijada, contra quien [...] logra tomar asiento de primera fila en el coliseo de la actividad mental». ¹⁴

El asunto es que Silva asumió su rol de intelectual frontalmente al insistir «en preservar las rosas ante el paso devastador de los paquidermos». ¹⁵ Como Ángel Emilio Hidalgo ha señalado, la actitud de Silva y sus compañeros de ruta implicaba «desprenderse de ciertas formas tradicionales de sociabilidad en un entorno mercantil

¹² Véase la entrevista con Borja Hermoso, “George Steiner: ‘Me asquea la educación de hoy, que es una fábrica de incultos’”, *La Nación* (10 julio 2016).

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Obras completas*. Eds. Hoyos y Vásconez, 537.

¹⁵ Balseca, *Llenaba todo de poesía*, 176.

capitalista y rodearse de un aura de autoridad que les llevará a imaginar una realidad, otra, desde la cual expresarían su “ideal” de vincular el arte con la vida». ¹⁶ En el caso de Silva, ese ideal era complejo, como lo fue para muchos modernistas latinoamericanos en transición hacia una modernidad, siendo ellos irónicamente ya modernos pero desde los avatares coloniales inseparables de dicha modernidad, cimentada en una perversa retórica civilizatoria que todavía nos flagela siempre en nombre de un progreso incluyente que paradójicamente excluye, margina y deshumaniza a millones de personas mientras asfixia y estrangula a la flora y fauna del planeta.

Aunque Silva y su época distan mucho de nosotros, pertenecemos a un mismo proceso de construcción y reconstrucción, de significación y resignificación, siempre en un estado de tensión que marca profundamente, también, nuestra contemporaneidad. Recordemos con Balseca que «Para Silva, la vida moderna es fascinante y peligrosa a la vez, y en esa tensión se desenvuelve su actividad intelectual». ¹⁷ Ángel Emilio Hidalgo resalta esa misma tensión al examinar el Guayaquil de la época de Silva:

Si bien constatamos que el crecimiento sociourbanístico del puerto principal estuvo ligado a un auge económico que contribuyó al nacimiento y consolidación de la burguesía comercial y bancaria [...], la gran mayoría de quienes residían en Guayaquil no disfrutaba de los beneficios de la naciente modernización capitalista. ¹⁸

21

Además, continuando con el análisis de Ángel Emilio Hidalgo,

Lo popular cotidiano ha sido, por tanto, expulsado de la “civitas”, de forma que la construcción de la nación es imaginada por estos ilustrados como una cruzada laica contra quienes no logran “armonizar con las leyes” impuestas por ellos mismos: sujetos varones, blancomestizos y letrados, abocados en la tarea de civilizar al “pueblo”. ¹⁹

¹⁶ Ángel Emilio Hidalgo. *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*. Serie Magister, 162 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2014), 11.

¹⁷ Balseca, *Llenaba todo de poesía*, 21.

¹⁸ Hidalgo, *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil*, 16.

¹⁹ Hidalgo, *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil*, 32.

Esa misma «construcción de la nación imaginada» destacada por Hidalgo fue asumida por Silva como un sitio de lucha entre el lenguaje del poder y el poder del lenguaje que ya mencioné anteriormente. De manera que Silva fue mucho más que aquel “poeta niño”, aquel suicida por un amor fracasado, aquel poeta de uno de los pasillos más famosos del repertorio musical nacional, de aquel poeta de versos lúgubres debido a su obsesión por la muerte. Sí, fue esas cosas, pero su contemporaneidad no radica allí; es decir, me parece a mí que este homenaje dedicado a los cien años de su fallecimiento adquiere su plena razón de ser al recordar que Silva era un pensador contestatario desde la palabra y que comprendía que la estética tenía que complementarse con la ética. Es más, me atrevería a proponer que en no poca medida el ejemplo de Silva nos ayuda a comprender el modernismo como un eslabón clave en la trayectoria hacia la nación moderna, no solo en el Ecuador, sino en muchas partes de América Latina, precisamente por haber participado en parecidos procesos de representación de aquellas rosas amenazadas por los paquidermos del poder, los mismos que nos amenazan a nosotros.

22

Hace poco, Javier Vásconez comentaba que escribir implica siempre estar en tensión con la sociedad y que la creación no permite una reconciliación. Así fue la suerte de Silva y sus compañeros de época dentro y fuera del Ecuador. Balseca señala que «Para Adoum, estos poetas abren un camino. De esta manera se abandona la ruta de la poesía comprometida con el Estado y la construcción de la sociedad estatal; la de ahora es una poesía que establece su decir poético como un combate en el que se quiere poner de relieve la subjetividad humana y no la sociedad de su entorno».²⁰ Es así que en uno de sus ensayos sobre las crónicas de Silva, Raúl Vallejo ha puntualizado: «La preferencia del cronista reside en hacer de la crónica una prosa cargada de una subjetividad que evidencia una intención de ‘hacer literatura’ más que de ‘hacer periodismo’ [...] y, si bien parte de ‘sucesos’, siempre prefiere reflexionar a partir de ellos antes que ‘narrar los hechos’».²¹ Por lo tanto, según el mismo Vallejo, «El testimonio que Medardo Ángel Silva nos ha dejado en

20 Fernando Balseca, “El niño poeta de Guayaquil” en Medardo Ángel Silva, *Obras completas*. Eds. Hoyos y Vásconez, 19.

21 Raúl Vallejo, “Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios”, en *Medardo Ángel Silva. Obras completas*. Eds. Hoyos y Vásconez, 476.

sus crónicas no es solo el de *la ciudad como fue*, sino, sobre todo, el de *la ciudad como fue sentida* por la mirada del poeta». ²²

Ya se sabe que el período de 1895 a 1920, más o menos, fue de transición y, como Ángel Emilio Hidalgo apunta, ese período del liberalismo también es una etapa «conocida como la primera modernidad ecuatoriana». ²³ Para los propósitos de mi lectura, quisiera rescatar de aquella época transicional el gran incendio de 1896, un incendio que arrasó con dos terceras partes de la ciudad y que precipitó una reconstrucción que tuvo grandes implicaciones culturales puesto que dicha reconstrucción no iba a realizarse fuera del uso de la imaginación. Así que, mientras los arquitectos, constructores e inversionistas reconfiguraban la ciudad según sus intereses y su percepción de cómo debía ser una urbe moderna, los poetas también se pusieron a trabajar desde el lenguaje para crear «una nueva ciudad como hábitat. [...] Los modernistas tuvieron que inventar no solo su tradición sino también sus contextos». ²⁴ No olvidemos que ese proyecto de inventar nuevos espacios y contextos también conllevaba crear nuevos significados.

En el caso de Silva, esa ruptura emerge con toda fuerza en sus crónicas, especialmente en los últimos dos años de su vida (1918-19) cuando se vio con la necesidad de deconstruir aquellos nuevos imaginarios urbanísticos, enfrentando el lenguaje del poder con el poder del lenguaje. Es decir, mediante la ironía, las paradojas, la sátira, entre otros recursos poéticos, Silva empleó las crónicas como un espacio alternativo donde el poeta pudo dar rienda suelta a su conciencia social, anticipando la emergencia del Grupo de Guayaquil del futuro inmediato.

De manera que, en medio de la euforia ante la construcción del nuevo Guayaquil, con todas sus promesas de progreso y modernización gracias al *boom* económico de la exportación del cacao, Silva recorría esa ciudad de noche, ya libre de las ofuscaciones de una sociedad vulgar de gustos y de aspiraciones y hechizada por el brillo del oro no tan distinto de aquel que el Rey Burgués de Darío exhibía groseramente ante otro poeta que solo soñaba con un elusivo ideal. El contraste de noche y día que tanto le sirvió a Silva como metáfora de una sociedad en ciernes miope e indiferente ante el sufrimiento humano que, en el fondo, seguiría reclamando justicia

²² *Ibíd.*

²³ Hidalgo, *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil*, 9.

²⁴ Balseca, *Llenaba todo de poesía*, 130.

hasta nuestros días, a veces en silencio, a veces a gritos. En su crónica, “La ciudad mística (Recuerdos de antaño)”, Silva advierte a sus lectores —a los de ayer y a nosotros de hoy—: «La noche piadosa vela la miseria, el dolor diario, la ruindad ambiente, y hasta pone —¡oh, ironía nocturna!— una lluvia de estrellas en las calles fangosas. Con el día torna la vulgaridad de la urbe a la circulación y empieza el trajinar de los hombres prácticos y sudorosos».²⁵ Sin las distracciones del día y bajo esas mismas estrellas, Silva escribe en otra crónica titulada “En la ciudad doliente”: «La cárcel, el hospital, la morgue, el hospicio, el manicomio, esta es la ciudad doliente [...]. Aquí viene el desecho, el bagazo lo que la urbe estrujó, y arroja, como los restos de un naufrago a la playa».²⁶

Nada se le escapaba al cronista, especialmente la hipocresía y la vanidad de los sectores económicamente acomodados. De hecho, en su crónica “La ciudad nocturna”, la comienza con una dedicatoria de Jean D’Agrève, su seudónimo, que reza así: «A la hipocresía de las gentes serias, a la ignorancia de los buenos, al pudor de los tartufos, a la piedad mentida de los hombres formales: a todas las falsas virtudes y a todos los vicios enmascarados, dedico esta crónica infame, triste como el Vicio y como la Noche [...]».²⁷ Sin duda, Carlos Calderón Chico acertó al comentar que Silva se había convertido «en un intelectual contestatario, irónico [...], un escritor que escribe, no para complacer, ni deleitar, sino para golpear allí donde más duele, en las ‘buenas conciencias’ de sus frívolos lectores».²⁸

Cuando Huidobro les reclamaba a los poetas a dejar de cantar a la rosa para hacerla florecer, él rompía con aquellos vates del siglo XIX, con los que se contentaban con lo superficial, con los versos altisonantes que ya no respiraban vida. El llamado de Huidobro exigía profundización y una creatividad capaz de complejizar el entorno de cada uno. El violinista Isaac Sterne diría que la música es la que se escucha entre las notas, mientras que el gran músico de jazz, Miles Davis, les exigía a sus compañeros que tocaran lo que no

25 Medardo Ángel Silva, *Obras completas*. Eds. Hoyos y Vásconez, 503. Todas las citas de Silva que siguen a continuación vienen de esta edición de sus obras completas.

26 Silva, *Obras completas*, 497.

27 Silva, *Obras completas*, 515.

28 Carlos Calderón Chico, comp. *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*. Colección Lecturas Ecuatorianas (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1999), 13-14.

estaba escrito. Medardo Ángel Silva también veía, pensaba y escribía desde los vacíos que esperaban nuevos contenidos. Por eso, él proclamaba en su crónica “Orientaciones”: «¡Guerra a lo viejo! — no a lo que es belleza producida por los que nos precedieron, sino a lo que es rutina, lugar común, mediocridad, vulgaridad, ideas usadas y gastadas [...]» (636). No olvidemos que Silva se proyectaba como un constructor de una nueva sensibilidad más apta para los desafíos de esa emergente modernidad que desplazaba a los poetas por ser ilusos e inútiles frente al progreso que priorizaba lo práctico, lo rápido, lo inmediato. «Ya se ha imitado, copiado y calcado bastante» —declaraba Silva— «tras el afán de demolición ha llegado la hora de construir y eso es lo que se espera y lo que ya están efectuando algunos bellos intelectos jóvenes».²⁹

Los modernistas a lo largo y ancho de América Latina plantaron, poco a poco, la semilla de la discordia frente a un creciente mercado que amenazaba con absorber todo y a todos. Así fue el caso de Silva, el mismo que comentó Raúl Vallejo:

El poeta del ‘sublime arte’ niega la terrible posibilidad de que la poesía pudiera convertirse también en mercancía; por eso le niega al mundo burgués la posibilidad de apropiarse del sentido estético de la poesía y reafirma la idea de que esta es incompatible con la mercancía.³⁰

25

En efecto, la lucha de Silva y de muchos otros ‘modernos’ de su época —y de la nuestra— fue y sigue siendo la de significar la modernidad mientras se la arrebatava a los paquidermos y otros depredadores del mercado.

Pero no confundamos los sentidos y significados de aquel “sublime arte” o ese “sentido estético” destacados por Vallejo. En el fondo, no se trataban de escapismos, poses artificiales, refugios hacia torres de marfil, exhibicionismo narcisista o tantas otras tergiversaciones de lo que constituía el modernismo latinoamericano. Por supuesto había imitadores y poetas de poca imaginación entre los modernistas; pero los escritores como Silva comprendían que el lenguaje era poder y, por lo tanto, lo defendían precisamente porque

29 Silva, *Obras completas*, 634.

30 Silva, *Obras completas*, 474.

asumían con urgencia su rol contestatario de «atalayas, altavoces de sus ideas»³¹ justamente porque «arremeter contra la ‘burguesa seriedad’ era en sí mismo una apuesta por la dignidad del arte y la sensibilidad del ser humano».³²

En el caso de Silva, las crónicas le ofrecían la plataforma necesaria para elaborar su pensamiento moderno mientras se situaba en una sociedad con pretensiones de modernidad que no lo quería debido a su inconformismo con los proyectos dominantes de una modernización incompleta y excluyente.

En efecto, desde su rol como cronista, Silva paulatinamente —pero paradójicamente en pocos años de vida— desarrollaba una poética que apuntaba a una eventual democratización de la palabra, aunque todavía de una manera incipiente. Sin duda alguna, el periódico le abrió un espacio que le permitió esta evolución de haber sido un poeta modernista que terminó siendo un pensador moderno.³³

Aunque los críticos de su época como Isaac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide y Manuel J. Calle, por ejemplo, nunca aceptaron, o reconocieron, la dimensión medular del modernismo como un proyecto de ruptura y de reconstrucción a la vez, Silva fue plenamente consciente de dónde venía y adónde iba artística y socialmente. En su crónica “Nosotros”, él aprovechaba el espacio periodístico para ofrecerles a los lectores una suerte de testimonio de lo que constituía el modernismo para, así, contrarrestar los malentendidos y las tergiversaciones que pretendían deslegitimar los contenidos de la obra creativa de Silva y de sus contemporáneos. Concretamente, él escribía:

Nuestra generación nació al arte entre los años 1912 y 14 [...]. Traíamos un violento deseo de llegar; traíamos una colmada primavera, abundante en frutos melíferos [...]. Agitada y luchadora fue aquella juventud; incompreensión y estrechez de criterio armaron contra nosotros voluntades de académicos y de mediocres [...].³⁴

31 Hidalgo, *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil*, 11.

32 Vallejo, “Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios”, en *Medardo Ángel Silva. Obras completas*, 480.

33 Balseca, *Llenaba todo de poesía*, 77.

34 Silva, *Obras completas*, 617.

Desde su posición de intérprete de su generación, Silva también interpellaba las clasificaciones y categorías demasiado generalizadas que tendían a homogeneizar a escritores realmente heterogéneos, aunque compartían el mismo anhelo por lo nuevo y lo moderno. En “Orientaciones”, él aclaraba que «A los que siguen las modernas tendencias literarias se les llama modernistas y el errado criterio de nuestro público ha agrupado bajo esa designación a todos los jóvenes intelectuales de hoy».³⁵ Luego en la misma crónica, Silva continuó definiendo la coyuntura literaria del momento: «Es hora ya de que se convenzan los que dicen llamarse intelectuales que el Modernismo ha muerto; queda de él amor a la libre expresión artística y la emancipación de las gastadas reglas. Pero ello no significa el desprecio por el idioma, sino, al contrario, su culto [. . .]».³⁶

Esta aclaración de Silva no debe interpretarse como una negación del modernismo como tal; de hecho, Silva reconoce su continuidad y su capacidad de renovación. Por lo tanto, no estaría de más repetir aquí lo que planteé en mi libro, *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930*, al señalar que el modernismo era una época en constante evolución. Además, por «su naturaleza sincrética y pluralista, toda definición demasiado exclusiva que ha pretendido precisar los rasgos estilísticos y temáticos del modernismo ha fracasado *ab initio*. De ahí la necesidad de enmarcar el modernismo en un esquema amplio y flexible—o sea, epocal».³⁷ Fue Federico de Onís quien insistió que no había realmente una diferencia entre modernismo y modernidad, recordando a sus lectores que tanto el modernismo como lo moderno se caracterizaban no solo por su novedad, sino por su heterogeneidad.³⁸ De manera que, más que una diferencia, la reflexión de Silva pone de relieve la complementariedad dentro de dicha heterogeneidad, o si se prefiere, dentro de una época heterogénea llamada modernidad. Con su mirada siempre hacia el futuro, por lo menos en términos de ponderar su aporte al arte y a la sociedad, Silva comentaba: «Y es así como queda perennizado nuestro acento que tuvo [...] la virtud de apuñalar la sombra con un rayo que anunciaba la gloria de las albas venideras».³⁹

Esta última referencia a «la gloria de las albas venideras» de

35 Silva, *Obras completas*, 634.

36 *Ibíd.*

37 (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981), 22.

38 *Ibíd.*, 21.

39 “Nosotros”, en Silva, *Obras completas*, 621.

nuevo pone de relieve no solo su participación activa dentro de la evolución de una literatura original, innovadora, honesta y, se suponía, duradera, sino que también patentiza un sentido de comunidad entre los escritores, el mismo que motivaba a Silva a comprender su creación como una importante expresión de un proyecto colectivo que salía a la luz especialmente cuando ingresó como colaborador y promotor de las letras en el mundo de las revistas literarias como *Renacimiento* y en *El Telégrafo Literario*, en particular. De ahí su exhortación para que «nuestros amigos, poetas, pintores, estudiantes —selecta pléyade preparada para tales ministerios— se unan; laboren, abran libres discusiones, pronuncien conferencias sobre Estética, Literatura, Artes; que editen libros».⁴⁰

La propuesta de Silva de organizarse colectivamente se caracterizaba por su amplia proyección como escritor y difusor cultural dentro y fuera del Ecuador. De acuerdo con el sincretismo que Silva había incorporado como una suerte de *modus vivendi*, junto con una actitud contestataria ante el craso utilitarismo de la época, y siempre con miras hacia una modernidad entendida como una época proteica, los mismos que eran fundamentos clave que dieron forma al modernismo latinoamericano, Silva resaltó la envergadura de su proyecto al escribir en *Renacimiento*:

Pensamos con toda sinceridad que, si no fuimos los que expresamos el más alto valer intelectual de la hora [...]. No fue menos meritoria nuestra campaña de extensión, podremos decir patriótica, nuestro empeño religioso en revelar al Continente valores nuestros desconocidos, al mismo tiempo que atentos a una bien intencionada solidaridad americana dábamos acogida entre nosotros a prestigiosas firmas extranjeras [...].⁴¹

Es importante tomar en cuenta, sin embargo, que esta convocatoria a la unión de literatos —todavía más una aspiración que una realización— respondía a una necesidad de sobrevivencia que Silva expresó así: «En esta dura lucha en que vivimos las gentes de pluma, es amargo observar la desunión de los grupos literarios que combaten solos, en una

40 "Del ambiente", en Silva, *Obras completas*, 560.

41 "Nosotros", en Silva, *Obras completas*, 618.

labor individualista, casi anulando el esfuerzo personal, con un derroche inútil de energías que, en bloque, dieran hermosos resultados».⁴²

Aunque su círculo de compañeros representaba una élite de intelectuales, sobre todo si se considera la época y el sofocante analfabetismo que todavía la caracterizaba, tanto en el Ecuador como en el resto de América, Silva se perfilaba como defensor de la inclusividad, muy afín del ideal del liberalismo que nació con la Revolución alfarista de 1895. Así que Silva, pese a la exquisitez de su formación como intelectual y artista, apostaba por nuevos horizontes más democráticos dentro de los límites, claro está, de la época.

No gustamos —escribía en una de sus crónicas titulada “Del Ambiente”— de esos ateneos que son pequeñas academias y templos sacros reservados a un número escogido por la voluntad de quienes se arrojan el título de dispensadores de prestigio; queremos un núcleo joven, comprensivo y estudioso, liberado ya de esa carcoma del alma que se llama la Envidia. Un centro cultural [...] formado por cuantos puedan dar su aporte mental y su contribución de ideas al perfeccionamiento colectivo.⁴³

29

Aunque proyectaba una visión relativamente optimista al referirse a «la gloria de las albas venideras», y expresaba el mismo optimismo con sus llamados a la unión, Silva no pecaba realmente de iluso. De hecho, los obstáculos que dificultaban —cuando no imposibilitaban— ese futuro y ese esfuerzo por pensar y trabajar colectivamente no dejó nunca de angustiar a Silva, destinándolo a un permanente estado de tensión. Por eso, en la misma crónica “Del Ambiente” que acabo de citar, Silva también lamentaba: «Vivimos aislados del movimiento cultural del continente y los que luchamos, en la Prensa, nos sentimos solos ante la tontería de los mediocres, la incomprensión de la masa, la pobreza ideológica del medio y ¡ay! también heridos por los malos compañeros, falsos servidores del Ideal y fieles cruzados del Odio».⁴⁴

En vez de derrotismo, las condiciones que Silva deploraba más bien apuntaba a un escepticismo que intensificaba su combatividad

42 “Del ambiente”, en Silva, *Obras completas*, 559.

43 Silva, *Obras completas*, 559-560.

44 Silva, *Obras completas*, 560.

como defensor de dicho Ideal y, por lo tanto, al mismo tiempo que él animaba a sus compañeros a aferrarse al elusivo Azul, también dejaba en claro lo que implicaba el futuro inmediato del escritor:

La profesión literaria que tú sueñas camino de gloria, es muy dura, joven iniciado. [...]. Al comienzo de tu labor literaria te llamarán los cofrades ya consagrados por el sacro óleo del Tiempo, “esperanza de futuras glorias”; pero tienes que resignarte a ser una esperanza vitalicia: si sospechan que puedes hacer tambalear sus tronos de pontífices, te lapidarán [...].⁴⁵

Y para que no hubiera duda sobre el destino que esperaba al escritor de veras (como a Medardo Ángel Silva, por ejemplo), Silva advertía en la misma crónica: «En tan áspero camino irás dejando trozos de tu alma y cuando llegues a la anhelada cumbre —si llegas— serás un prematuro envejecido y los laureles de tu corona te punzarán las sienes como si fueran espinas».⁴⁶

Pero Silva no terminó su reflexión todavía, agregando que

30

[...] lo más probable, es que mueras poco menos que desapercibido; tu defunción la anunciará, entre un aviso de específico yanqui y un suelto de crónica, el diario de que fuiste —asiduo colaborador—: aquello será el epílogo de la tragedia-comedia de tu vida; y debes agradecer —en ultratumba— el Director, que haya suprimido la inserción del *réclame* de una fábrica de embutidos, para ocuparse de tu óbito.⁴⁷

La mordacidad de esta última estocada sobre la profesión literaria adquiere aún más fuerza mediante un tono irónico que convierte una lamentación expresada aparentemente para desalentar a los jóvenes iniciados en una voz de alerta que más bien los movilizaba en defensa del Arte. Claro, recurrir a la ironía no ha de sorprendernos puesto que permea gran parte de la obra literaria de Silva y, de hecho, apenas un mes antes de su muerte él había señalado que «yo sigo siendo alumno de la Eironeia».⁴⁸

45 “La profesión literaria”, en Silva, *Obras completas*, 599-600.

46 Silva, *Obras completas*, 600.

47 *Ibíd.*

48 “Del ambiente”, en Silva, *Obras completas*, 548.

Indudablemente, Medardo Ángel Silva fue, y sigue siendo, una figura compleja. Mientras imploraba a sus compañeros poetas a inspirarse en la «grande escena» de América que Andrés Bello había celebrado en su “Alocución a la poesía” de 1823, y mientras les hablaba «en nombre de nuestras selvas; donde florece el prodigio, y de nuestros bosques en continuo parto de maravillas»,⁴⁹ también decantaba dicha «grande escena» al reconocer con no poca amargura que «Tenemos una brillante juventud [...] que sale de los colegios doctorada en ignorancia, a agotarse en las oficinas públicas, o ingresa en las Universidades a conquistar, sin fervor, el título que habilita para ganar dinero lo más decentemente posible».⁵⁰

No olvidemos que Silva era incansable frente a un deshumanizante pragmatismo que corroía espíritus y la capacidad de lo que hoy se llama el “sentipensar”. Por eso, exclamaba que «más que los presupuestos, las cotizaciones [...] amo la ondulación de las olas que, son, en matiz, varias infinitamente, a las viajeras nubes, a las tardes solares en que urde el viejo Helios mentiras maravillosas y, Midas omnirrefulgente, aurifica lo que toca su varita de milagros».⁵¹ En efecto, y retomando aquella observación de Javier Váscquez que ya mencioné, entre Medardo Ángel Silva y los paquidermos que chafaban sus rosas, no hubo nunca una reconciliación de criterios, aspiraciones y sueños.

Tal vez en ese estado de permanente tensión radica la contemporaneidad de Silva. Es de notar que Fernando Balseca puntualizó que «la poesía de Silva pervive entre sus lectores de hoy no porque solamente sea testimonio de una época y de un modo de sentir, sino porque sus sentidos se instalan en las preguntas que siempre se está haciendo el sujeto humano».⁵² Me parece que esas preguntas en el fondo podrán reducirse principalmente a dos: ¿quiénes somos?, y ¿quiénes quisiéramos ser? Para Medardo Ángel Silva y los modernistas en general, las respuestas conducirían a la posibilidad de una contracultura, de un pensamiento humanista que no se rendiría ante los intereses dominantes del capital. El pensar implicaba sentir y soñar porque, como había explicado aquel poeta de “El Rey Burgués” de Rubén Darío, «viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y

49 “A los poetas de mi tierra”, Silva, *Obras completas*, 614.

50 “Adolfo Hidalgo Nevaes”, en Silva, *Obras completas*, 642-43.

51 “Del ambiente”, en Silva, *Obras completas*, 548.

52 Silva, *Obras completas*, 18-19.

es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro; de estrofas de amor. [...] ¡Oh, la poesía! [...] el ideal, el ideal».

A pesar del abandono y miseria que vivió el poeta, relegado a tocar una musiquilla insípida y sosa mientras daba vueltas al manubrio de un organillo dentro de los jardines suntuosos del Rey Burgués, y aunque «el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio», murió «con una sonrisa amarga en los labios», «pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal [...]».

Darío describió su cuento como un «canto alegre», y me parece que lo es precisamente porque el poeta no se rindió nunca en su búsqueda de completitud, de su plena humanidad. Defender el ideal venía y viene con dolorosos sacrificios, algo que Silva comprendió mientras llevaba la misma «sonrisa amarga» del poeta rubeniano. «Hacer florecer la rosa», como reclamaba Huidobro, constituía la razón de ser de Medardo Ángel Silva; y después de cien años de su fallecimiento, nosotros todavía nos encontramos ante el mismo desafío de rescatar y cultivar aquel «poema que vive en nosotros, vive con nosotros», según George Steiner.

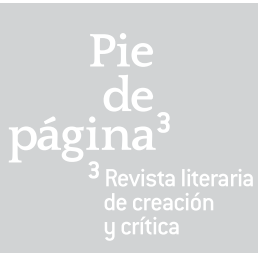
Borges enseñaba que hay dos muertes. La primera es la que nos espera a todos, y por ser natural no debe lamentarse realmente. Pero, la otra es cuando ya no hay nadie más que nos recuerde, y esa muerte es cruel. Así que, en nombre del poema que llevamos adentro, ese mismo poema que cultivaba Silva, nos compete a nosotros recuperar su ejemplo y hacerlo florecer frente a nuestros paquidermos, precisamente para que “el poeta niño” siga siendo eternamente Medardo Ángel Silva.

Bibliografía

- Baker, Jr., Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Balseca, Fernando. “El niño poeta de Guayaquil”, en Medardo Ángel Silva, *Obras completas*, eds. Melvin Hoyos y Javier Vásconez. Guayaquil: Publicaciones de

- la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- . *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- Calderón Chico, Carlos. Comp. *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*. Colección Lecturas Ecuatorianas. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1999.
- Handelsman, Michael. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981.
- Hermoso, Borja. “George Steiner: ‘Me asquea la educación de hoy, que es una fábrica de incultos’”, *La Nación* (10 julio 2016).
- Hidalgo, Ángel Emilio. *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*. Serie Magíster, 162. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2104.
- Silva, Medardo Ángel. *Obras completas*, eds. Melvin Hoyos y Javier Vásconez. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- Vallejo, Raúl. “Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios”, Medardo Ángel Silva, *Obras completas*, eds. Melvin Hoyos y Javier Vásconez. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004.

Michael Handelsman (New Jersey, 1948). Recibió su MA y PhD en Lenguas Romances y un diplomado de nivel de doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de la Florida. Es Profesor Distinguido Emérito de la Universidad de Tennessee donde ejerció la cátedra de Literatura Latinoamericana y dirigió los programas interdisciplinarios de Estudios Latinoamericanos y Estudios Globales. Es autor de dieciséis libros y más de ochenta artículos publicados en revistas indexadas, la mayoría de los cuales tratan temas ecuatorianos. En 2012 fue nombrado Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Profesor de Honor de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito, donde ofrece seminarios en los doctorados de Estudios Culturales Latinoamericanos y de Letras Hispanoamericanas.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Manifestaciones de fe en la poesía de Medardo Ángel Silva

34

Faith Manifestations in the Poetry of Medardo Ángel Silva

Jairo Rosero Bravo

Unidad Educativa Fiscal “José Miguel Leoro Vásquez” San Antonio de Ibarra

Resumen

La fe, en la poesía de Medardo Ángel Silva, es el reflejo de una vivencia y un afecto de un Yo poético doliente. Aunque su poesía no puede ser catalogada como religiosa, sí hay matices que la vinculan con Dios y con aspectos de la vida de Cristo. El Yo poético de Silva asume su fe de manera contradictoria: unas veces la rechaza y otras la desea fervorosamente. La presente investigación ha tomado la obra poética de Medardo Ángel Silva y la ha leído con criterios filosóficos, bíblicos y hermenéuticos, para así responder a la pregunta: ¿cómo se expresa la relación del Yo lírico con Dios?

Palabras claves: fe religiosa, dolor, amor, muerte, matiz, relación.

Abstract

Faith, in Medardo Angel Silva's poetry, is the reflection of experience and affection of a lyric self-suffering "I". Although his poetry cannot be classified as religious, there are certain nuances that link it with God, and with aspects of the life of Christ. Silva's poetic "I" assumes his faith in a contradictory way: sometimes he rejects it and sometimes he fervently desires it. The present investigation has taken to the entire poetic work of Medardo Angel Silva, and has read it with philosophical, biblical, and hermeneutic criteria, in order to answer this one question: How is the relationship of the lyric-self with God expressed?

Keywords: religious faith, pain, love, death, nuance, relation.

Como Dios me ha dado don de melodía
 en música pongo mi melancolía
 que el llanto mejor
 es ese que rueda con dulce rumor.

Medardo Ángel Silva

35

Arturo Borja (1892-1912), Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), Humberto Fierro (1890-1929) y Medardo Ángel Silva (1898-1919) son escritores que el canon literario ecuatoriano ha fijado como los principales representantes del Modernismo en Ecuador. Ellos tienen características literarias similares, pero cada uno usó la palabra de manera propia, donde configuró un mundo poético en diálogo con un sentir de una época y con un yo interior. Este trabajo explora una similitud que tuvieron las voces modernistas:¹ su relación con Dios; concretamente, en la voz creada por Medardo Ángel Silva. Según Max Henríquez Ureña, fue «una tendencia que encontramos en la mayoría de los modernistas y que podemos llamar mística, si nos atenemos a la acepción originaria del vocablo: "lo que incluye misterio o razón oculta"»² Así, un cierto misticismo es rastreable

1 Me refiero únicamente a Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva.

2 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de

en la producción literaria modernista ecuatoriana, en especial en la poesía de Medardo Ángel Silva; lo que me ha motivado para desarrollar el presente acercamiento.

La fe³ que el yo lírico de Silva manifiesta no es usada como un recurso literario; su relación con Dios es un sentimiento en el que se experimenta una vivencia; así lo corrobora Hernán Rodríguez Castelo en el prólogo redactado para el libro *El árbol del bien y del mal*: «Medardo Ángel Silva hizo de su poesía plegaria».⁴ En efecto, en sus «poemas-plegarias»: “La noche”, “Estancias”, “El alba de Jesús”, “Oración de Nochebuena”, “Cuando se es uno tan joven”, entre otros, existe la presencia de un Dios cristiano que se convierte en el principal inspirador y receptor poético, debido a los muchos apóstrofes que el yo estudiado inserta en su producción lírica a través de símbolos e intertextos. Es decir, Dios, en la poesía de Medardo Ángel Silva, no es un elemento decorativo sino vivencial; esto proporciona a su poesía matices cercanos a lo religioso, pero no místico, ya que, «la mística aspira, por su parte, a un fin más alto: la íntima unión del alma con Dios, anticipando en lo posible la absoluta beatitud, que solo se alcanza plenamente en la otra vida»;⁵ grado al que el yo estudiado no pretende llegar, sino simplemente se trata de una poesía que trasluce la fe de un ser humano con sus dudas, convicciones y dificultades.

36

Kierkegaard sostiene en muchos de sus escritos que la fe es un acto personal y libre, consecuentemente, la fe del yo lírico estudiado, en este sentido, tiene sus particularidades. No obstante, también la comparte con sus contemporáneos: «Lo religioso en Medardo Ángel Silva significa un capítulo importantísimo no solo en su poesía, sino en la poesía ecuatoriana del siglo»;⁶ aunque, una de esas particularidades sea divinizar la misma poesía, a Verlaine, a Baudelaire o aluda a los dioses grecolatinos; esto responde a la naturaleza propia del movimiento modernista y no adquiere un matiz profano. Su fe en el Dios cristiano-católico y sus referencias bíblicas no están en pugna, sino que enriquecen y ennoblecen la poesía de Medardo Ángel Silva.

Cultura económica, 1962), 18.

3 Hay que señalar que la fe vivida por el yo poético medardiano corresponde a la fe católica cristiana, y los referentes religiosos que realiza, los hace en este contexto.

4 Hernán Rodríguez Castelo, “Prólogo”, en Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal* (Guayaquil: Ariel, s.f.), 26.

5 José García López, *Historia de la literatura española* (Barcelona: Vicens Vives, 2001), 220.

6 Hernán Rodríguez Castelo, “Prólogo”, en Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal*, 26.

Así, el poema “Aniversario”⁷ es una larga reflexión sobre los veinte años transcurridos del yo. En él recuerda su infancia, su adolescencia, sus amigos, su escuela, las calles de su barrio, su novia, sus intereses en la niñez y, por supuesto, su relación con Dios:

¡Oh, los líricos tiempos de la gorra y la blusa
y de la cabellera rebelde que rehúsa
la armonía de los peinados maternos,
cuando íbamos vestidos de ropa nueva a misa
dominical, y pese a los serios rituales,
al ver al monaguillo soltábamos la risa!⁸

Aquí se evidencia un yo que desde su infancia asiste a los rituales católicos, pero deja ver la actitud infantil, donde la «risa» rompe esa seriedad, no con un ánimo profano, sino vital. Y en la estrofa de versos alejandrinos del mismo poema se lee:

Iba a la escuela por el más largo camino
tras dejar, soñoliento, la sábana del lino,
y la cama bien tibia, cuyo recuerdo halaga
sólo al pensarlo ahora; aquel San Luis Gonzaga
de pupilas azules y riza cabellera
que velaba los sueños desde la cabecera.⁹

37

El yo que recuerda «aquel San Luis Gonzaga»,¹⁰ con sus veinte años cumplidos y con un mayor nivel de madurez, es capaz de valorar la alegría que le causaba tener la imagen del santo, pues su recuerdo no solo lo vuelve feliz, sino que le deja huellas profundas de tranquilidad y optimismo. «Se sabe que en la parroquia de la Soledad —hoy Iglesia de San Agustín—, vecina a su pequeña casa habitación, vivía un sacerdote, cuyo nombre por desgracia no ha podido ser obtenido, quien actuó por largo tiempo a manera de preceptor del joven poeta».¹¹ A través de este dato y el ofrecido por la

7 Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal* (Guayaquil: Ariel, s.f.), 106.

8 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 107.

9 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 106.

10 Santo Jesuita español (1568-1591) fue considerado como el patrono de las juventudes.

11 Abel Romeo Castillo, *Medardo Ángel Silva. Vida poesía y muerte* (Banco Central del Ecuador: Quito, 1983), 73.

voz lírica se observa a un sujeto que desde la infancia se ha relacionado con Dios; ya joven reconoce la importancia de Él en su vida.

En las dos estrofas citadas se aprecian las vivencias infantiles del yo: felices, serenas, creyentes e inquietas; ya en su adultez, lastimosamente, le han dejado de reportar felicidad; por eso el poema termina con los versos: «¡Hoy no es la adolescente mirada y risa franca, / sino el cansado gesto de precoz amargura / y está el alma que fuera una paloma blanca / triste de tantos sueños y de tanta lectura!».¹²

La causa de la amargura que manifiesta tener el yo estudiado son múltiples —amor, tedio, inseguridad, tiempo—, y retratan a un yo angustiado que ni su fe es suficiente para disminuir su dolor. Sin embargo, lo intenta. En un fragmento del poema “Estancias” los versos:

Señor, no ha recorrido mi planta ni siquiera
la mitad de la senda, de que habló el florentino,
y estoy en plena sombra y voy a la manera
*del niño que en un bosque no conoce el camino.*¹³

De profundis Clamavi. Pastor de corazones,
da a mi alma el fuego que hizo de la hetaira una santa;
renueva los milagros de las resurrecciones;
espero, como Lázaro, que me digas: ¡Levántate!¹⁴

38

Emerge aquí la imagen de un niño perdido que asiduamente busca en Dios el consuelo a su aflicción. La imagen del niño extraviado es muy usual en la poesía de Medardo Ángel Silva, como fue para muchos de los románticos y modernistas, que hicieron de esta imagen tanto un tópico de la pureza como de la salvación de la humanidad, cuyos rezagos bíblicos están en las palabras de Cristo, donde proclama su gusto por su cercanía. En este autor, esta imagen intensifica el sentimiento de orfandad y extravío porque parece llorar: «Como el agudo llanto de una niña / se oye la voz lejana del río que tiritita...». ¹⁵

En cambio, es paradójico que el yo de Silva en el poema “Se va con algo mío” exprese: «¿Qué son cosas de niño, me dices?...

12 Silva, *El árbol del bien y del mal* (Guayaquil: Ariel, s.f.), 108.

13 La cursiva es licencia del autor de este texto.

14 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 48.

15 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 67.

¡Quién me diera / tener una perenne inconciencia infantil,» o «¡Ah, ser pueril, ser puro, ser canoro, ser suave / trino, perfume o canto, crepúsculo o aurora / como la flor que aroma la vida... y no lo sabe, / como el astro que alumbra las noches... y lo ignora!». ¹⁶ Si en poemas anteriores ha expresado que la infancia es una franja etaria donde no aparece aún la angustia existencial que caracteriza al yo de Silva adolescente, en este se vislumbra un cierto miedo por la vida. Sentimiento que lo desorienta y que es comparado con un animal al acecho: «El miedo, como un lobo, pasea por la casa...». ¹⁷

A su vez, en “El alba de Jesús”, ya no figura un yo lírico que deambula espiritualmente y sin meta alguna, sino un yo que interpela a Dios por su ayuda; esta vez para conocerse a sí mismo:

Señor, en mí me busco y no me encuentro...
 ¿Dónde la claridad del nuevo día
 cuya luz inmortal fulgura dentro
 del corazón sin pena ni alegría?

Tú eres la paz, yo soy la contienda;
 tú eres la luz, la noche va conmigo...
 Mis ojos, ciegos por la negra venda,
 no distinguen amigo ni enemigo...

¡Pero una voz en mi interior te nombra
 y dulcemente hacia tu fin me lleva,
 porque tú estás en mí como una sombra
 la luz celeste de la aurora nueva!¹⁸

El yo poético abre el texto con un vocativo que refuerza una postura suplicante que luego adopta. El poema de versos endecasílabos es una exhortación en la que el yo pide fervientemente serenidad para sí, porque se encuentra atormentado sin razón alguna. En el primer cuarteto, el yo deja ver su angustia por intentar reconocerse y se lamenta, porque no encuentra una respuesta que lo satisfaga. En la segunda estrofa, a través de una etopeya, descubre su carácter pesimista: «yo soy la contienda», «la noche va conmigo»,

¹⁶ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 136.

¹⁷ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 50.

¹⁸ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 88.

«ojos ciegos, por la negra venda», dice. No obstante, en la tercera estrofa hay un resquicio de serenidad, puesto que se lee: «dulcemente hacia tu fin me lleva», experiencia religiosa que apacigua en algo a ese yo pesimista.

El poema, si bien es cierto, es una plegaria que demuestra la fe del hablante lírico, es también una oración macabra y oscura, tras una máscara de luminosidad, ya que el tono general del poema es lúgubre, el yo se explora y se enfrenta con Dios, caracterizado como «luz inmortal» o «Luz celeste», pero Dios no le concede la gracia de la alegría genuina; aun, más patético resulta el antepenúltimo verso donde se observa a un yo que tiene confianza en Dios, pero sigue probando la amargura de la vida. Quizá sea como dice Gabriela Mistral: «Dios quiere callar»¹⁹ y este silencio agrava aún más la desesperación de la voz lírica.

De allí que en la poesía de Silva sea reiterativa la idea de una fe que no alcanza a eliminar el dolor que el yo posee. En Mateo 11: 28 se lee «Vengan a mí todos los que están fatigados y sobrecargados, y yo les daré descanso». Sin embargo, la invitación que hace Jesús en su Evangelio no es suficiente para que la voz lírica se decida a extirpar su tedio. Por el contrario, el yo estudiado construye un paralelismo entre su cansancio anímico y el espacio geográfico donde habita. Son usuales las alusiones de un jardín o parque –que empiezan– con descripciones de naturaleza viva y, paulatinamente, las plantas se marchitan hasta convertirse en un jardín sombrío y muerto, donde lo adjetival denota esta connotación; por ejemplo, en el poema “La Libertadora”, se lee: «Hay un jardín de negras rosas» o «Ya queda de mi primavera / sólo un olor a rosa seca...»,²⁰ y más explícito se encuentra en el texto «Divagaciones sentimentales»: «En este parque antiguo –que tanto se parece, / por su abandono y paz, al jardín de mi vida– / el pájaro que canta, la flor que se estremece, / nos hablan dulcemente de una edad extinguida».²¹

En este aspecto, el yo lírico muestra un paralelismo con el yo de Julio Flórez²² en su conocido poema “Mis flores negras”: «Guarda, pues, este triste, débil manajo / que te ofrezco de aquellas flores sombrías; / Guárdalas; nada temas: es un despojo / del jardín de mis hondas melancolías».²³ Estos

40

19 Gabriela Mistral, *Desolación* (Santiago de Chile: Editorial Diego Portales, 2014), 120.

20 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 78.

21 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 62.

22 Julio Flórez (1867-1923) fue un poeta modernista colombiano; al igual que Medardo Ángel Silva, se suicidó.

23 Julio Flórez, *Antología poética* (Buenos Aires: Editorial: EDAF, 1998), 54.

versos proyectan unos yos cuya visión del mundo es lúgubre; en el caso de Silva, al igual que fenece su alma también afecta a su mundo, por eso en su poesía, lo tropológico pondera este marco y describe al sol que se oculta, los frutos agonizan, el jardín queda desierto, la ciudad está en escombros, las bailarinas mueren, los niños son dementes y ciegos. Es cuando manifiesta que su fe se debilita y se sumerge en la duda. Entonces leemos versos donde aparece la incertidumbre, el yo creyente de Silva se aleja de su convicción religiosa y se muestra fragmentado.

En lo verbal lírico nos retumba esta pregunta: ¿acaso la duda no ha invadido hasta a los hombres más creyentes? Fernando Albán en su ensayo “La fe: el sentido del devenir”, señala «Entonces, la pasión de la duda no es coincidente con la fe». ²⁴ Por eso, ese yo lírico, luego de su incertidumbre, se vuelca a su fe para pugnar su acto anterior y reafirmar sus convicciones a través de repetidas oraciones. Sus poemas adquieren un ferviente tono suplicante, donde se advierte la idea de «un más allá» añorado al cual se enrumba inexorablemente. Por ejemplo: «Y como una hojita liviana / voy camino a mi verdad, / al que es hoy, ayer y mañana, / Nunca, Siempre y Eternidad». ²⁵ En ese «más allá», el yo contempla su esperanza.

La oración más conmovedora y frecuente en la poesía de Medardo Ángel Silva está en una plegaria, donde el yo suplica a Dios la liberación del alma de su prisión corpórea para irse a refugiarse en el seno divino:

Mi corazón solloza en su prisión sombría
y endulza, suspirando, la noche de su encierro;
mi alma es un ave lírica de un parque de Harmonía
cuyas almas, cautivas, golpean contra el hierro.
Señor: ¿no saldrá mi alma de su prisión obscura?
¿Nunca veré el celeste país que me ofreciste?...
Ansío paz, la paz que tu Evangelio augura...
¡Tan grande es mi cansancio de todo lo que existe!²⁶

Si nos detenemos en este poema, notamos que la petición mortuoria del yo se manifiesta desde su adolescencia. Al respecto, Fernando

²⁴ Fernando Albán, “La fe: el sentido del devenir”, en *Revista electrónica Transhumante* 4 (s.f.), <https://trashumante.ec/tr04/la-fe-el-sentido-del-devenir>.

²⁵ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 95.

²⁶ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 92.

Balseca afirma: «sabemos que la poesía de Silva, desde sus primeras producciones líricas de cuando él tiene 16 años, nos ofrece ciertas marcas de un estado melancólico conjuntamente con frecuentes llamados a la muerte».²⁷ Tono que en la época modernista sería algo característico como herencia de la vena romántica que todavía se imbricaba en los jóvenes creadores; en especial en los ecuatorianos, lo que produjo que estas voces líricas experimentaran la muerte temprana en sus existencias reales.

Asimismo, si rastreamos estas herencias, también hay resonancias de las ideas medievales del cristianismo —inspiradas en Platón—, en las cuales se defendía que el cuerpo era la prisión del alma, es decir, este era el obstáculo para el encuentro definitivo con Dios. Escritores con este pensar se expresaron así; en la voz poética de Santa Teresa²⁸ leemos: «¡Ay, que larga es esta vida! / ¡Qué duros estos destierros, / esta cárcel estos hierros / en que el alma está metida! / Solo esperar la salida/ me causa dolor tan fiero, / *que muero porque no muero*».²⁹

Aquí, el deseo de la muerte del cuerpo es ponderado, ya que liberará el alma; asimismo la voz de Silva optará por esta cosmovisión. Claro está que la magnitud de la fe de los versos de Santa Teresa no tiene parangón con la de Silva. Esta confesión y aversión a lo corporal demuestra unos rasgos propios del modernismo y que de forma «Paralela a esa evocación —el mundo helénico—³⁰ [re]corre [en] [...] diversas épocas de la vida del mundo».³¹

Esta idea se acentúa más con las ansias de la voz lírica por la «permanencia en el sepulcro», subrayadas por la preocupación por el devenir del tiempo en la muerte y un gusto por acentuar la cortedad de la vida: «Devana, ioh, Tiempo —buen hilandero— tu rueca; / yo tengo para todo bien o mal mi sonrisa / una sonrisa triste como una rosa seca».³² Aquí, si nos detenemos en los dos oxímoros usados, donde la «sonrisa» es adjetivada como «triste» y a la par, la rosa, símbolo de la frescura y la vida en auge, cuya caracterización es eliminada por una cualidad contraria de muerte, nos devela el deseo por potenciar lo lúgubre de lo físico. La

42

27 Balseca, Fernando. *Subjetividad y adolescencia en la poesía de Medardo Ángel Silva* [Informe de investigación, edición PDF]. (Universidad Andina Simón Bolívar: Quito, 2003), 13.

28 Santa Teresa (1515-1582) fue una escritora mística española.

29 Santa Teresa, *Obras completas* (Burgos: Monte Carmelo, 2006), 1358.

30 La aclaratoria es mi responsabilidad.

31 Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 19.

32 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 118.

consecuencia de esta paradoja es la sensación de un sujeto agotado, tanto corporalmente como anímicamente: así como se lee en su producción literaria y en el estado de arte que ha despertado.

En otro poema, el yo lírico hace suyas las palabras de Job «*Putridimi dixi; Pater mea est; meter mea et soror mea, vermibus*». ³³ La cita bíblica corresponde al libro de Job ³⁴ 17, 14 y puede traducirse como: «llamo al sepulcro “padre mío”, / a los gusanos “madre y hermanos”». Así se expresa la cercanía de este yo con la muerte, donde el sentirse en el sepulcro es sublimado pues se transforma en la morada paterna, y al considerar a los gusanos su parentela más inmediata, se trasluce en una suma aceptación. Lastimosamente, el yo lírico estudiado no toma lo mejor de la vivencia del personaje bíblico: su paciencia y completa confianza en Dios. Se queda con la amargura inicial de Job, anterior al descubrimiento de que la tragedia puede ser considerada como una oportunidad para crecer emocionalmente y en la fe.

Igualmente, la crítica literaria concuerda en que el poema “La investidura” ³⁵ es un manifiesto lírico de Medardo Ángel Silva. En este texto, el yo estudiado se inviste con la cruz y la corona de espinas y hace de su cuerpo semejante al del Nazareno, puesto que toma estos dos instrumentos de dolor y sacrificio, para convertirlos en metonimias de su propio padecimiento: «—los ojos incendios por la sagrada fiebre, / la frente coronada de espinas como Cristo, / las manos temblorosas de menudo orfebre—». ³⁶ Así se retrata el sujeto poético, pero lo hace para un ojo masificado que dará fe de ese padecimiento extrahumano, ya que ha traspasado los límites de su cuerpo y su mente. Esto lo revela en la siguiente línea versal: «La absorta muchedumbre desde entonces me ha visto,». Además, de ser testigos de ese sufrimiento, también lo ha visto componer versos acibarados de melancolía.

Con este mismo sentido, en otro poema, el yo de Silva se aproxima a Dios con la intención de subsanar su sufrimiento. Al respecto, Carlos Aulestia afirma: «Hay, en cambio, un desconuelo, un vacío que el sujeto poético busca llenar acudiendo a Dios, que tiene el poder de “concederle”

33 Se cita así, pues Medardo Ángel Silva lo hace de este modo en su poema “Estancias”, 99.

34 El libro de Job es un poema didáctico en forma dramática, que se propone dar una solución al problema del dolor y de su fatal poder incluso sobre el justo. Tomado de la Enciclopedia del Católico (Giustino Boson 1951, 56).

35 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 33.

36 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 37.

la muerte».³⁷ Porque su objetivo primordial es pedir la supresión de su vida para eliminar su hastío; una vida comparable con el inmenso padecimiento de Jesús en la Cruz. Por eso, en estos versos, recurre otra vez a los instrumentos sacrificiales de Cristo y hace suya la flagelación y la crucifixión:

Yo también, como tú, por piedades divinas,
tengo mi cruz y tengo mi corona de espinas,
una sed infinita que mitigar no puedo.
Y como tú, sollozo, Jesús crucificado:
Padre mío: ¿por qué me habéis abandonado?
Sufro tanto..., estoy solo, Señor...
Y tengo miedo.³⁸

Es conmovedor encontrar a un Silva que expresa con tanta desesperación y naturalidad —en los versos finales— su impotencia de abandono y terror. El verso “Padre mío: ¿por qué me habéis abandonado?” es *hipertextual* al bíblico y reescribe —con una acentuada fuerza *ilocutiva*— las palabras de Jesús en el epílogo de su crucifixión, cuando exclama e interroga con una humanidad suplicante: «¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?».³⁹ Esta frase tanto en uno como en otro —la voz poética— hiperboliza la orfandad tanto física como espiritual; estado que el lector siente empáticamente, pues, además, en el uso de la voz poética de Silva, a esta la refocila cuando dice: «Por inasible adoro la gala de los cielos... / ¡Señor, jamás permitas que goce de los anhelos, / que nunca satisfaga la sed que me devora!...».⁴⁰ Execración que pondera en el lector un cierto deseo acentuado de la voz poética por el martirio al solicitar a Dios la privación de sus anhelos y satisfacciones.

Estilísticamente, los puntos suspensivos con los que se cierra la estrofa denotan la incertidumbre y vaguedad del yo al manifestar «la sed que lo devora», pues parece que ni el propio sujeto poético sabe la causa de las preocupaciones que lo atribulan. No obstante, la crítica más biográfica piensa que Medardo Ángel Silva tenía muchos complejos que lo afligían: su pobreza, su condición étnica, la pérdida del padre en su niñez, la

37 Aulestia, Carlos. *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma*. La muerte como progresión y como poética. [Tesis doctoral, edición en PDF]. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2018), 88.

38 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 105.

39 Marcos 27, 46-47.

40 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 98.

inseguridad en su aspecto físico y la ausencia o indiferencia del amor pasional, a los cuales se sumaron sus avatares existenciales.

Cuando expresa su pérdida de fe y sus alejamientos de Dios, recurre a un motivo estético muy empleado por los románticos y, luego, por los modernistas: la mujer amada, una construcción por el cual el yo lírico padece, pero a la vez desea. En el poema “La fuente triste” —entre tantos—, el yo de Silva expresa amargamente que la mujer amada no corresponde a sus afectos. Advierte también, que al igual que el mundo, la mujer jugó con él, por tanto, ella fue causa para que incidiera en su fe. Esta culpabilidad estética de esa *amada inexistente* devela las ideas provenientes de las lecturas de la época, que cimentaron una tropología de focalización androcéntrica recurrente en los escritos de estos autores:

El mundo jugó con mis sueños,
la mujer con mi corazón
y la llama de mi fe, pura,
sopló Satán y la apagó.

Y, pues, Mundo, Demonio y Carne
en mi alma vertieron su hiel,
cuando venga por mí la Muerte
poca cosa tendrá que hacer.⁴¹

45

Aquí, el yo lírico se lamenta porque su fe a la que él adjetiva como «pura» se ha extinguido. Y si es así, simplemente es un muerto vivo, objeto de vituperio de los golpes que da el mundo —para Medardo Ángel Silva su mundo fue la pequeña ciudad de Guayaquil de finales del siglo XIX—; por eso, solamente le resta esperar la muerte.

Es habitual que el yo estudiado emparéntele, contemple o paragone a la mujer amada con la Virgen María como hicieron muchos escritores de esta época, rasgos de una tradición devenida de la Ilustración. Por ejemplo: «Otoño triste de tus ojos dulces. / Crepúsculo de seda y pedrería / que cierra el soplo de tus labios dulces, / tu sacra hermana la virgen María».⁴² Abel Romeo Castillo, en su libro: *Medardo Ángel Silva, vida, poesía y muerte*, sostiene: «Es indudable que el poeta idealiza, a veces demasiado, a la mujer,

41 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 101.

42 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 59.

talv́ez (*sic*) por su complejo físico, cree que ella es un ser extra humano, divino, como un habitante de otro planeta».43 Así explica la propensión del yo de Silva por la sublimación de la mujer amada; lo que nos devela que el crítico no relacionó este recurso con la herencia estética actualizada en cada época desde la tradición provenzal, donde el amor cortés había creado este t́opico con la misma simbolización empleada por este poeta guayaquileño, como lo evidenciamos en el poema “Votos”, en el cual se la ubica en el mismo nivel de una deidad, consecuentemente, la creación le rinde pleitesía y el yo le ofrece salmos y letanías.

Aunque, esta misma idealización está para la madre de Dios, no era la única empleada para la imagen femenina. Hubo otra cara de la mujer en Silva, al igual que en el resto de los modernistas, la asignación contraria, más próxima al lado profano: «*Frívolos* labios de mujeres / nos brindan su *hechizo* fatal»,44 donde la encarna como una: «sembradora impasible de mi angustia y mi pena, / por quien mi alma es un Cristo coronado de espinas».45 Aquí se colige una de las causas por las que el yo estudiado se siente crucificado: la indiferencia de la mujer amada.

Esta misma representación se da en el poema “Citeres”, donde el yo traslada al lector a una isla y cuenta su experiencia en ella. Mediante referencias helénicas erotiza la atmósfera; pues Citeres es una isla mediterránea donde, de acuerdo con la mitología griega, arribó Afrodita al emerger de una concha entre la espuma del mar. Los versos de “La canción del tedio” nos llevan a ese escenario: «Infeliz del que oyó en Citeres / la voz del Pecado Mortal».46 Este mismo tema está en estos versos «Y sonó entonces el erótico / llanto de las oceánides, en las rubias arenas; / soplaban caracoles rosados las sirenas; / se cerraron los párpados bajo el influjo hipnótico... / y el triunfo fue de las sirenas...».47 Entonces el lector deduce que la voz del pecado mortal o el llanto erótico son metáforas que aluden a los encantos de la mujer amada, eternizados como tropos para hablar de ella y ponderar la victimización de la voz poética. Pero, no solamente la caracteriza como una Sirena, sino también mira en ella a Afrodita, Astarté, Atalanta, a la Esfinge y a Andrómeda, todas figuras de la tradición griega, motivo muy empleado por los modernistas, desde su iniciador. Así, lo asevera Pedro Salinas en su

46

43 Castillo, Abel, *Medardo Ángel Silva: su poesía y su muerte*, 173.

44 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 89.

45 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 74.

46 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 89.

47 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 57.

estudio sobre Darío: «Rubén se vuelve hacia lo helénico porque allí descubre un clima erótico».⁴⁸ Y para Medardo Ángel Silva también es valedera la afirmación, ya que devela su legado literario y, a su vez, su pertenencia a este movimiento estético.

Asimismo, si se me permite detenerme en algo, Medardo Ángel Silva, con el título de su libro *El árbol del bien y del mal*, recuerda a la cita bíblica del Génesis 3: 2-7, en la cual se menciona la existencia de un árbol cuyos frutos dan la capacidad de discernir el bien y el mal, en quien los consumiera. Por ello, el yo lírico estudiado en uno de sus poemas —entre otros— escribe: «¡Que 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!».⁴⁹ De esta cita se deduce que «árbol» es una metonimia de «vida» y, precisamente, ese yo, en su poesía, no siente la vida con bondad, sino como un mal al que hay que finiquitar.

Por tanto, las alusiones bíblicas son numerosas y están en calidad de metonimias, metáforas o símiles. Se las emplea para expresar diferentes tonalidades del estado emocional y vivencial del yo lírico. Por ejemplo, para expresar su anhelo por obtener una fe auténtica y fortalecida, exhorta: «*De profundis Clamavi*. Pastor de corazones, / da a mi alma el fuego que hizo de la hetaira una santa; / renueva los milagros de las resurrecciones; / espero, cómo Lázaro, que digas: ¡Levántate!».⁵⁰ El fuego del que habla el yo es la fe que hizo de María Magdalena —en el contexto bíblico— alejarse de la prostitución y no pecar más. También se menciona el milagro de la resurrección de Lázaro, con el fin de expresar la espera expectante del yo, para que lo libere del dolor donde está sumergido.

Todo esto me ha permitido validar que Medardo era un lector de la Biblia y un practicante fervoroso. La cercanía con su parroquia de la Soledad, sus recuerdos poetizados sobre sus travesuras en la misa dominical, etc., dejan entrever esta personalidad religiosa que se trasluce en su simbología, en alusiones a la vida de los santos y referencias bíblicas. En cuanto a sus lecturas cristianas, Abel Romeo Castillo sugiere que «El Kempis⁵¹ parece que fue uno de sus más preciados hallazgos y el que le inculcó resignación

48 Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*. (Barcelona: Península, 2005), 68.

49 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 51.

50 Silva, *El árbol del bien y del mal*, 48.

51 Tomás de Kempis (1380-1471) fue un escritor religioso alemán.

y piedad cristianas». ⁵² En el poema “Al Angelus” se cuenta la historia de una sor o monja que acude al rezo del rosario al toque de las campanas de la abadía. El personaje poemático porta un «viejo Kempis», sinécdoque que revela –al igual que en Silva– su interés por el escritor religioso: «En sus manos de nácar oprimía / el viejo Kempis o el Devocionario... / La luz de un aceitoso lampadario / delató su presencia en la cruja...». ⁵³

Finalmente, puedo agregar que, si bien la poesía de Medardo Ángel Silva no corresponde a una literatura mística –aspecto que desde un principio dejé señalado–, este poetizar sí tiene matices religiosos que advierten a un yo lírico que asume una fe; esta en unos momentos es rechazada, porque se materializa la imagen de un Dios que no escucha sus plegarias ni alivia su dolor; en otras ocasiones, deseada, porque en efímeros instantes se siente confortado y tiene la esperanza de encontrar un «más allá» que lo liberará de su angustia. Esta es la atroz vacilación presente en la relación de Dios con el yo medardiano.

Bibliografía

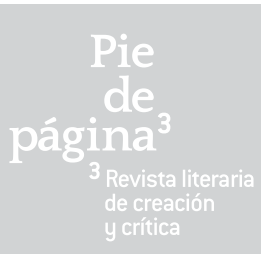
- Albán, Fernando. “La fe: el sentido del devenir” (2019). En *Revista electrónica Trashumante 4* (s.f). Acceso 23/06/2019. <https://trashumante.ec/tr04/la-fe-el-sentido-del-devenir/>.
- Aulestia, Carlos. *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como progresión y como poética*. [Tesis doctoral]. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 2018. Edición en PDF: Acceso el 20 de junio de 2019. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6427/1/TD112-DLLA-Aulestia-Tres.pdf>
- Balseca, Fernando. *Subjetividad y adolescencia en la poesía de Medardo Ángel Silva*

⁵² Castillo, *Medardo Ángel Silva: su poesía y su muerte*, 72.

⁵³ Silva, *El árbol del bien y del mal*, 139.

- [Informe de investigación]. Universidad Andina Simón Bolívar: Quito, 2003. Edición en PDF. Acceso el 19 de junio de 2019. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5051/1/PI-2003-1-Balseca-Subjetividad.pdf>
- Boson, Justino. *Enciclopedia de Católico*. Barcelona: Seix Barral, 1951.
- Castillo, Abel Romeo. *Medardo Ángel Silva: su poesía y su muerte*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1983.
- Flórez Julio, *Antología poética*. Buenos Aires: Edaf, 1998.
- García López, José. *Historia de la Literatura española*. Barcelona: Vicens Vives, 2001.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura económica, 1962.
- Mistral, Gabriela. *Desolación*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "Prólogo". En Medardo Ángel Silva. *El árbol del bien y del mal*. Guayaquil: Ariel, s.f.
- Santa Teresa. *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 2006.
- Silva, Medardo Ángel. *El árbol del bien y del mal*. Guayaquil: Ariel, s.f.

Jairo Rosero Bravo (Pimampiro, 1985). Licenciado en Ciencias de la Educación, mención Lenguaje y Literatura por la Universidad Central de Ecuador, Quito. Magíster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Animal/Botánico – Profano/Sagrado, formas de escalar *El árbol del bien y del mal*

50

Animal/Botanic – Profane/Sacred, Ways to Climb *The Tree of Good and Evil*

Mariagusta Correa
Universidad de Cuenca

Resumen

Este trabajo propone verificar cómo el mundo silvestre de lo animal y de lo botánico se infiltra en el libro *El árbol del bien y del mal*, de Medardo Ángel Silva, para inscribir su propuesta modernista, y cómo la convivencia de ese mundo con lo humano formula un dinamismo vital de rebelión. Del mismo modo, esta propuesta indaga en las posibilidades con las que este mismo mundo (animal/botánico), que es la forma en la que el cuerpo del sujeto poético expresa su protagonismo y define su repertorio

lirico, se articula con la convivencia profano/sagrado, que, en estricto, no funciona como una oposición, pero sí interpela las corporalidades, reordena el escenario poético, y codifica una estética y un estado de relación del sujeto con su época y con su espacio, acaso como una forma de resistencia contra el mal.

Palabras claves: animal, botánico, sagrado, profano, mal.

Abstract

This paper aims to verify how the wild world of the animal and the botanical infiltrates the book *The tree of good and evil*, by Medardo Ángel Silva, in order to inscribe his modernist proposal, and how the coexistence of that world with the human world formulates a vital dynamism of rebellion. Likewise, this proposal will inquire into the possibilities of this same world (animal/botanical) which is the way the body of the poetical subject expresses its prominence and defines its lyrical repertoire, connecting with the profane/sacred coexistence, which, strictly speaking, does not work as an opposition, but it does challenge the corporalities, reorders the poetic setting, and codifies a particular aesthetic and a particular relationship of the subject with his time and his space, perhaps as a form of resistance against evil.

Keywords: animal, botanical, sacred, profane, evil.

Punto de partida

La bala disparada la noche del 10 de junio de 1919 mató el cuerpo de Medardo Ángel Silva, mas no su poesía, sentenció Fernando Balseca Franco unos cuantos días atrás, durante un conversatorio en la Cuenca de Los Andes. Específicamente, sobre *El árbol del Bien y del Mal* (1918), en su estudio *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad*, el mismo Balseca revisa las asociaciones del título del primer libro del autor, de un lado, con su primer contacto con el mundo del pecado, esto, a partir de las connotaciones del Génesis Bíblico; y de otro, con un oculto referente baudelaireano.¹ Resulta evidente que la dimensión simbólica va a

1 Fernando Balseca, *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009), 119.

ser la franja que asiduamente recorra la escritura de Silva. En efecto, las ideas de vida, paraíso, albedrío, castigo, y también, muerte, expresan desde la poesía sus propias latencias.

El poema “La investidura”, fechado en 1915, emplaza una selva cuya semejanza con la de Dante queda inscrita en las siguientes líneas: «¿Cómo me hallé de súbito en la selva —que fuera, / por lóbrega y sin rutas, hermana de la obscura / selva que Dante viera—? / Yo no sé. (...)».² Confírmese una especial significación, en tanto lo que se formula es la incursión del sujeto poético sufriente en el mundo botánico/animal de esa selva; incursión que afinará su sensibilidad: tras su investidura como poeta, sus ojos contemplarán las formas de la flora y la fauna; los oídos se aguzarán para los sonidos; y el olfato percibirá y textualizará los aromas, sobre todo, provenientes de las flores.

El guiño al Primer Canto de la *Divina Comedia* resulta evidente,³ y con él, las nociones del descamino, la inestabilidad del mundo real, y las experiencias del avistamiento y el miedo. Dichas nociones se revelan en una intertextualidad que ha de leerse a la luz de la observación hecha por Federico de Onís,⁴ con respecto a las tensiones estéticas que se expresan en la configuración de la escritura modernista, que sirve para pensar en la articulación de lo diverso como contraste a la idea de recalentamiento de las formas poéticas de la escritura de Silva y entender ese forcejeo entre sus resoluciones de ser un poeta conservador y un cronista moderno, tal como lo explica Balseca⁵ en su estudio.

52

2 Medardo Ángel Silva, *El Árbol del bien y del mal* (Quito: Ariel, 1976), 35.

3 Echemos un vistazo a estas líneas del Canto Primero de Dante: “Del camino a mitad de nuestra vida / encontréme por una selva oscura, / (...) que en el pensar renueva la pavora! (...) Yo no sé bien decir cómo allí entrara; / tan lleno era de sueño en aquel punto / que el derecho camino abandonara”.

4 Balseca incorpora a su discusión la siguiente reflexión de Onís: «... el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas». En Balseca, *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad*, 124.a

5 La obra de Silva, a decir de Balseca, descansa en la escritura lírica y de crónicas. La primera, «de claro tallado modernista», y la otra, moderna, elección que «puede ser resultado de una tensa contradicción íntima en el poeta, una negociación que —frente al imaginario de prestigio de los bienes importados— lo llevó a adelantar un audaz paso en sus crónicas y a conservar la norma en su poesía». En Balseca,

En la línea de esa conciencia intelectual de Silva, que incluye sus lecturas y su reflexión sobre la cultura literaria de su época, la incorporación, a través del sueño (¿o pesadilla?) del hombre en el escenario selvático da cuenta de una relación problemática entre cultura y naturaleza, dualidad contradictoria que es puesta en tensión a través de algunos elementos del mundo animal y del mundo botánico, y de su materialidad, como una estrategia inconsciente que permite pensar en una necesidad del poeta de “La investidura”, de distanciarse de su contemporaneidad para reafirmar otros valores, signos y significaciones. Y es que el episodio enfrenta al «Lírico adolescente» con la exuberante naturaleza y su matiz amenazador, pero también con su propia naturaleza humana, vulnerable a cuenta del miedo, el deseo y la pasión. Si los bosques y las montañas europeas fueron el recinto del salvaje medieval,⁶ tal como lo explica Roger Bartra, habría que reflexionar en torno a ese algo que prefigura la intempestiva inscripción del sujeto lírico —ficcionalizado por un autor (Silva), cuya conciencia es moderna—, en una selva lóbrega, y al mismo tiempo, en los desplazamientos que se producen y afectan su condición.

Recordemos que, según Bartra, el carácter bestial proviene de la locura, la soledad, o las penalidades sufridas. Y pensemos en la biografía de Silva y en el halo trágico que denota y presagia su poesía. Además, se trata más de una existencia salvaje que de un ser salvaje, o peligro de derrumbe del hombre a un estado eventualmente pasajero y, en todo caso, no innato.⁷ Balseca propone que Silva asume la consigna de «oponerse al mercantilismo del período».⁸ De esta cuenta, Silva formula su poesía como un dispositivo de sabotaje con el que se desmarca de su época, ignorándola y reinventando los escenarios privilegiados por la estética modernista, para acercarse a ese esquema en el que puede reconocerse la «rebelión del mal», que según Mario Campaña, tiene como efecto proponer un modelo ético que evite fórmulas y ofrezca respuestas audaces, desde el arte y la literatura, es decir «ambiguas respuestas al dilema de la existencia moral».⁹ Ahora

Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad, 77.

6 Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 96.

7 Bartra, *El mito del salvaje*, 96.

8 Balseca, *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad*, 20.

9 Mario Campaña, *Linaje de malditos* (Barcelona: Paso de Barca, 2013), 11. El autor comenta que esta rebelión que asume la forma del linaje en el extenso ensayo de Campaña, se relaciona con la culpa original que mancha a Adán y a su estirpe

bien, el distanciamiento expreso de la poesía de Silva puede admitir una resolución estética en la selección de los signos de lo animal y lo botánico, que crea un mundo que entra en contradicción con las posibilidades de lo humano, lo social y lo contemporáneo. El distanciamiento o permanencia temporal en aquella selva puede entenderse como una condición, o más bien, como una experiencia sacrificial, necesaria para la investidura del poeta. De esta suerte, resulta productivo recordar el comentario de Bartra sobre la «selva selvagem, rude e forte», de Dante:

El bosque medieval, como alegoría de la vida salvaje irracional, aparece como el alucinante punto de partida del largo viaje de Dante por el infierno y el purgatorio, hasta llegar al paraíso. Al infierno se llega por un camino que pasa en medio de la selva salvaje, un extraño lugar al que no se sabe cómo entra el poeta, pues una soñolencia — símbolo del vicio— lo envuelve y lo hace desviarse del buen camino¹⁰

54

Es evidente que los asuntos del bien y del mal¹¹ se han puesto en tensión.¹² El sujeto poético debe acercarse y constatar la escenografía desconectada de la ciudad, en la que aparecen animales como leones y panteras, y otros tantos que harán esporádicas apariciones en varios poemas del libro de Silva, y que serán revisados más adelante en lo que denomino «Repertorio de lo animal/botánico».

y que niega la inocencia, para afirmar el imperio del mal o, lo que es lo mismo, una natural predisposición humana hacia él, que se convierte en una visión pesimista que explica el repudio de lo real, del progreso, o el falso bien y la imposibilidad e inutilidad de las metas terrestres para los sujetos sensibles que lo perciben.

10 Bartra, *El mito del salvaje*, 91.

11 "Poema de la carne" afirma para todos, una malévola herencia; alaba la carne de los mártires y la de las vírgenes, y encuentra en el ritual eucarístico, el milagro que une la carne santa de la hostia a la «nuestra», inmunda. En Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 89.

12 En esta línea, el poema "El cazador" reafirma la alusión a una selva celeste en la que Satán es un cazador furtivo del místico redil. La tentación está representada por el sonido de la flauta sutil de un joven sátiro. Y, específicamente, del Cazador refiere: "[...] las manos lascivas, / [en] las velludas manos"; descripción que permite formular la presente hipótesis de lectura del libro de Silva. En Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 83.

Ahora bien, el miedo surge como un mecanismo que expresa la no pertenencia del sujeto al lugar, que niega una relación de convivencia con la rara atmósfera de ese ecosistema y su exotismo vital; pero además, vale insistir, también responde a una conexión intelectual con signos que residen en el registro de lecturas del autor.¹³ La naturaleza se inscribe como un lugar extraño¹⁴ para la negación de afinidades, en tanto exógena y externa a la sociedad, y modela el espacio simbólico que amedrenta al sujeto mientras llega el momento de su investidura como poeta, y como una consecuencia de la ritual contemplación de la Diosa que sentencia: «Lírico adolescente, ve a cumplir tus empeños; / que tu espíritu sea una candente pira; / musicaliza tus ensueños, sé divino por el alto don de la Lira».¹⁵

Lo sagrado y lo profano, hilván de espacios poéticos

“La investidura” convoca a insectos que charlan en gangosos dialectos, bestias que se sumen en ensueños impuros, y tropeles de ágiles lebreles que azuzan en «el bosque oculto».¹⁶ Sin embargo, una vez investido el poeta, la selva deviene en «un corazón inmenso»,¹⁷ y él, indiferente ante las cosas del Universo, con «-los ojos incendiados por la sagrada fiebre, / la frente coronada de espinas como Cristo»,¹⁸ consagra su vida a la poesía. Esta forma de traducción de la selva, a partir del momento de la investidura, da lugar a la conjugación entre lo sagrado y lo profano, que, como veremos más adelante, será frecuente en la escritura de Silva. El poeta

13 Balseca, en el apartado “El pasaje de dolor y de pérdida” comenta que «La referencia a Dante, en el fragmento, implica la señal de una cultura letrada ubicada en un más-allá-infantil. El poeta recurre al artificio de mostrar lo que sabe». En Balseca, *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad*, 30.

14 El negro bosque y la selva sombría son el escenario de otros poemas. En “Voces en la sombra” se insertan signos de esa tradición de lo salvaje descrita por Bartra: el encuentro entre el Lobo y Caperuza Roja y el paso del «ligerote lascivo / del dios de las patas de chivo» (en Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 60). Se puede leer como una manifestación de lo pagano y de la lascivia que condena, «Rugió el lascivo mar a la manera / de un sátiro de barbas temblorosas» (en “Vesper Marino”, Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 42).

15 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 36. Poema “La investidura”.

16 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 35.

17 *Ibíd.*

18 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 37.

asciende a la jerarquía de lo divino, en analogía con Jesucristo, y se ratifica el sacrificio en tanto la noción de lo mesiánico pasa por la experiencia del martirio del cuerpo. El crepúsculo de la tarde, por ejemplo, es descrito como «La hostia solar, en roja eucaristía»,¹⁹ en alusión perfecta al cuerpo de Cristo y al arquetipo de la última cena que se actualiza durante la celebración de la misa. La voz poética dialoga en “Lamentaciones del Melancólico” con el Dulce Jesús, para reconocer su culpa y las formas de la purga: «Yo también, como tú, por piedades divinas, / tengo mi cruz y tengo mi corona de espinas, [...] // Y como tú, sollozo, Jesús crucificado: [...], estoy solo, Señor... y tengo miedo».²⁰

Pero, además, la asociación entre la mujer terrenal, las más de las veces exaltada y eventualmente deseada por el sujeto poético, y la divinidad, propone un significado que se asocia a los significantes (Diosa - mujer, y sumaría Virgen María), en tanto belleza inédita y virtud. Léase en esta articulación una solución que justifica la imposibilidad del deseo, que a la vez reafirma una fascinación sufriente: «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 espinas».²¹

56

Recordemos que la Diosa de “La investidura”, cuya belleza conmueve al poeta, pertenece a la dimensión celestial. El inaugural encuentro con aquella, aunque visión que se desvanece luego, es un instante de éxtasis y de devoción en el que el poeta recibe la divina enseñanza. La Diosa que corporeiza la sabiduría y los designios eternos, también inscribe el deseo imposible de quien la contempla: «Sus senos palpitaban como tranquilos mares / de pentélico mármol, Oh, prodigio celeste!».²² Nótese que se trata del mismo deseo imposible de otros poemas, “Estancias”, por ejemplo, inscribe una idealización inútil, en tanto, ella es solo un presentimiento y una sombra inalcanzable. “Sin Razón”, en cambio, propone una interpelación, que, aunque sin respuesta, reclama las causas del rendimiento y la debilidad que coloca al sujeto deseante en el sendero fatal.

19 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 40.

20 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 105.

21 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 47. Poema “Deja sobre tu seno que caiga mi cabeza”.

22 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 35. Poema “La investidura”.

El yo lírico invoca a la mujer amada (y, en ocasiones, deja expreso su deseo) a través de dos líneas referenciales: lo sagrado/profano y lo botánico, de un lado; y de otro, como invocación de la muerte que significa una corporeización femenina en tanto cuerpo, belleza, tentación y derrota. A este estudio le interesa mirar la primera convocatoria de estas dos. La mujer que pertenece al mundo de lo celestial, tal, en “Estancias”, es descrita por el sujeto poético como una mirada que extasía y con un parecido a esos ángeles del episodio de la alabanza mariana, en los retablos de viejos pintores; aunque de inmediato se insinúa el poder seductor y maligno de aquella que por su danza hubiera podido conseguir «la roja cabeza del Bautista». ²³ Esta mujer bailarina es admirada por un blanco sátiro (cuya presencia insiste en las alusiones ya comentadas sobre el hombre salvaje) desde un ángulo coronado de viña. La asociación de la mujer con el mal que tienta resulta evidente, y en ello debe confirmarse el retorno al arquetipo de la escena de Eva ‘pervirtiendo’ a Adán, que en la estética del poeta se torna una explicación del sufrimiento y la proximidad y búsqueda de la muerte, que es vista, no como un destino irreversible ni como una condición de lo humano, sino como una necesidad para la redención: «Mis labios están húmedos del agua del Letheo. / La muerte me anticipa su don mejor: la calma». ²⁴

57

El reconocimiento del pecado y de la culpa formula la explicación del sufrimiento del poeta y argumentan a favor de su envejecimiento prematuro que se articula a la noción bíblica, no solo en la puesta en escena del paraíso y del árbol de la sabiduría, sino también en la consciencia de la mortalidad o derrota oculta en el cuerpo «¡Qué lejos aquel tímido y dulce adolescente / de este vicioso pálido triste de haber pecado!». ²⁵ Frente a esta conciencia sobre la culpa, aparece la connotación femenina del mal. Leamos en “La fuente Triste”: «El mundo jugó en mis sueños, / la Mujer con mi corazón / y la llama de mi fe, pura, / sopló Satán y la apagó. // Y, pues, Mundo, Demonio y Carne / en mi alma vertieron su hiel, / cuando venga por mí la Muerte / poca cosa tendrá que hacer». ²⁶ La conciencia de haber transgredido la norma divina ha tornado el corazón del pecador, leproso, viejo y triste, tal el poema “Lamentaciones del

23 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 45. Poema “Estancias”.

24 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 49. Poema “Estancias”.

25 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 51.

26 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 101.

melancólico”.²⁷ El yo lírico enuncia una plegaria por huérfanos, vírgenes anémicas, pensadores, vagabundos, suicidas, y por los que llevan la culpa de los pecados capitales en “Oración de Nochebuena”.²⁸ Y alude a la certeza del retorno del polvo a la tierra, aunque la carne se aferre a la vida, en “El alma presa”.²⁹

La analogía entre la mujer carnal y lo mariano se reitera en varios poemas: «Crepúsculos de seda y pedrería / que cierra el soplo de tus labios dulces / tu sacra hermana la Virgen María». ³⁰ «Al verte, sin pensar, se dice Ave María!... / y pues es tuyo el reino de la estrella y de la rosa», en el poema “Votos”. Verifíquese cómo la contradicción entre lo humano y lo divino se resuelve en líneas como las anteriores pues se reconcilian las diferencias entre la Virgen María y la carnal mujer exaltada. Es posible afirmar, entonces, una instrumentalización mariana, pues estas referencias resultan funcionales a la experiencia exaltadora del yo poético. “Tapiz” propone un elogio mariano «Virgen de las polícromas vidrieras, / los sahumeros y los lampadarios; / velan tus sueños todas mis quimeras»,³¹ y pone en escena una estampa del culto y la feligresía, que en el poema “Votos”, en cambio, se torna exaltación a «la gloriosa» aparición de la mujer divina del venusino imperio, a través de la apropiación de los rituales, pues «Psalmo y Letanía»³² resuenan como súplica e invocación para ella. Reconózcase en esto un acto que subvierte lo sagrado y lo profana, en tanto las formas y los protocolos del rito cristiano se reubican en la contigüidad a esa ‘ella’: presencia, cuerpo y ausencia, para propiciar su devenir hacia lo divino, que sin embargo, y contradictoriamente, posee una arteria del mal que pervierte y condena al poeta: «Di ¿dónde ocultas el secreto / de esta maga fascinación? [...] eres la playa a do empuja / la ola de la Fatalidad!». ³³

De otra cuenta, la referencia a la Rosa Mística hace contacto con la tradición de culto, cuyo espesor simbólico, como efecto del matiz profano con el que se gestiona, inscribe un signo que reordena los cuerpos (divinos y carnales) en la escenografía poética. El yo poético en “Sin Razón” compara la fuerza divina que domina a la

27 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 104.

28 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 114.

29 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 129.

30 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 59. Poema “Romanza de ojos”.

31 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 54. Poema “Tapiz”.

32 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 55. Poema “Votos”.

33 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 56. Poema “Sin Razón”.

serpiente con la fuerza erótica que lo vulnera, al tiempo que expresa su perdición, pues «Su divino beso cruento, / [que] hace vibrar [mi] su carne loca».³⁴ Lo sagrado/profano se dibuja como una contigüidad de mundos irreconciliables, el divino-eterno y el carnal-mortal, pues el poder de las dos mujeres es el mismo, solo que el de la tentación coloca en exposición las formas en las que la desmesura, la impulsividad y la perdición operan en el sujeto que desea.

De este modo, el mapa de lo sagrado/profano se dibuja, y sus perfiles se redefinen con otros poemas en los que se incorporan materiales de la religiosidad cristiana, sobre todo, «De profundis Clamavi. Pastor de corazones, / da a mi alma el fuego que hizo de la hetaira una santa; / renueva los milagros de las resurrecciones; / espero, como Lázaro, que me digas: ¡levántate!».³⁵ Y eventuales alusiones a otras prácticas y ritos de la fe (el budismo, por ejemplo), y a la onomástica de deidades clásicas, que incluyen frecuentes referencias a Venus - Afrodita - Anadyomena - Astarté - Cipris. El poeta, personaje de algunos poemas, reconoce en “La fuente triste” el don divino de la poesía, y propone una conciencia religiosa sonora y acongojada sobre ella, «Como Dios me ha dado don de la melodía / en música pongo mi melancolía: / que el llanto mejor / es ese que rueda con dulce amor».³⁶

59

Repertorio de lo animal/botánico

Un trío de alusiones a la ciudad se confirma en el libro del poeta como recuperación de la memoria infantil y conciencia del tedio contemporáneo: la diligencia crujiendo en la calle; un fantasma cruzando una ciudad de escombros; y el rumor fastidioso con que despierta la ciudad de “Amanecer cordial”. Luego, hay un Edén en

34 *Ibíd.*

35 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 48. Poema “Estancias”. En esta línea se incluye la súplica de “De Profundis Clamavi” (Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 89) de las almas encerradas y derrotadas por el suplicio que significa la búsqueda del Señor, y el arrepentimiento. La alusión a San Luis Gonzaga, patrono de la juventud, en el poema “Aniversario” o a Sor María de la Consolación en el poema “A una triste” (Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 117), también confirman las visitas de la poesía de Silva al espacio de lo sagrado. En “El Alba de Jesús” se expresa una invocación religiosa que propone la búsqueda de la luminosidad del Señor como un acto resuelto de fe. Y en “La noche” se ejercita un diálogo interpelante que aboga por la liberación del alma, «Ansío paz, la paz que tu Evangelio augura / ¡tan grande es mi cansancio de todo lo que existel» (Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 92), y por el escape del tedio.

36 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 100.

la boca de la amada, árboles sonoros de primavera, robles ancianos, arabescos de ramas floridas, sombras de abedules, lianas que se metatorizan en las curvas, los hechizos, las perversas inflexiones, y las torpes convulsiones de lo femenino, que junto a lúbricos espasmos del Deleite configuran una atmósfera de tentación e inauguran lo que en varios de los poemas que siguen será, únicamente, la alusión de lo femenino a través de lo botánico.³⁷ Estos elementos, junto a otros tipos de la comunidad florícola, edifican el territorio de lo femenino, que es lo mismo que decir lo inalcanzable a través de la propia piel o de la carne, como si existiera una imposibilidad o una prohibición del Eros, incluso en el lenguaje. Si las reacciones del cuerpo del sujeto poético frente a la presencia de la amada se codifican en lo botánico, las referencias al tú lírico y femenino de varios poemas apuntan a su conversión en algo sublime, a través de la alusión a ese mismo mundo: «la noche se durmió en tu cabellera / y, besando las lilas de tu oreja, / se perfumó una lágrima furtiva».³⁸ La taxonomía floral es puesta en clave metafórica para operar acercamientos y alusiones a esa 'ella' inalcanzable.

60

Echemos un vistazo a la afirmación de Balseca sobre la negativa del amor femenino como aliento de la poesía de Silva: «Adrede lo amoroso está acotado por lo imposible, a fin de que la falta de ella siga animando la búsqueda incansable del poeta [...]. ¡Ni como fantasía dentro de la ficción se puede concretar el amor! No solo que el acercamiento de un hombre a una mujer es improbable sino que la poesía que la imagina también fracasa».³⁹ Y articulemos esta imposibilidad del amor con el rasgo natural del sufrimiento de la poesía cortesana, casi como una doctrina del dolor, que conecta con el mito del Buen Salvaje, y por ende, con el carácter del *homo sylvaticus*:

37 La triste alameda, hojas de yedra, viejas encinas, abrojos, dalias, fragantes azahares, la sombra de los tilos, el perfume de yacentes lilas, los húmedos myosotis de los ojos de la amada; los nelumbos que se abren a sus leves contactos; magnolias nevadas y húmedas; nardos delirantes por el cutis de azalea; rubias manzanas que son senos de niñas; rostros hechos de jazmines pálidos; violetas luminosas de los sagrados ojos; amapolas mustias del crepúsculo marino; anemia de lirios blancos, agónicos, otoñales, carnales, opulentos, o los azules de los prados, que se proponen como subespecie a partir del atributo; rosas secadas por el otoño, o divinas que a veces se deshojan; o esa que representa los corazones de los amantes, que no superan en pureza a la sonrisa de la amada, son los elementos de ese registro de lo botánico, incorporado a la poesía de Silva.

38 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 43.

39 Balseca, *Llenaba todo de poesía*, Medardo Ángel Silva y la modernidad, 123.

«Es muy notable su forma de vivir con anticipación y de no estar nunca en el presente, con el ánimo triste cuando las cosas van bien, pero alegre frente a la adversidad».⁴⁰ Veamos unos versos del poeta y confirmemos el enunciado de Bartra: «para los que miramos nuestra ilusión de abril / hecha una mísera carroña» y «Bendigo el sufrimiento que viene de tu mano / y el vértigo radiante en que tu voz se sume».⁴¹ Se trata de un sufrimiento productivo el del dolor amoroso; lugar privilegiado que auspicia la escritura y las formas del conocimiento del sujeto poético sobre su ser y sobre su propia naturaleza que queda expresada en su propuesta poética. «¡Mujer, dame a probar tus dulces maleficios; / húndeme el luminoso puñal de tu mirada!... [...]».

Es importante volver a esta cita del poema “Estancias”: «Tomó del árbol malo la flor concupiscente / y el corazón se ha envenenado», y revisar esa concupiscencia como atributo de la flor: rasgo oculto o dualidad en la naturaleza misma de las flores (flores-mujeres habría que decir), que a través de la variedad botánica renuevan su significación, y conceden cierta posibilidad, eso sí limitada, al contacto amoroso. En esta línea, la muerte se ha convertido en el único posible frente al deseo: «y un pajecillo rubio que llegara de Italia, / mirándote imposible se suicidó en el Rhin».⁴² Lo que denomina la voz poética «cifra segura de la Sabiduría»,⁴³ solo es posible en el instante del gran silencio de la muerte.

Una de las estrategias de composición del poeta es el emplazamiento de escenografías que privilegian el jardín, la campiña, los parques floridos, la montaña, o cualquier otro espacio natural. Entonces, las pastoriles cañas hablan y el viento se detiene a escucharlas; los labios de ella se encienden con las rosas divinas, aunque no son besados. Animales como alondras, cisnes y palomas son elementos del decorado modernista. El canto y el vuelo de las aves como el ruiseñor saludan a la amada, y el bulbul, al Oriente. La invocación de lo animal tiene una función: dar cuenta del devenir y de las formas en las que opera el amor en el yo lírico: «el águila a tus plantas se ha vuelto mariposa»,⁴⁴ el hombre sucumbe, esclavo, ante la belleza y la indiferencia de la amada. Telarañas, arañas

40 Bartra, *El mito del salvaje*, 106.

41 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 50 y 51.

42 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 58. Poema “Pretérita”.

43 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 51. Poema “Estancias”.

44 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 54. Poema “El Tiempo”.

y carcomas establecen un mundo sensorial en el espacio del poema. Siete leopardos representan los siete vicios en “Danza Oriental”; y en “Las Altas Rotas”, los cuerpos y almas sirven en continuas orgías a «los siete lobeznos de los siete pecados»;⁴⁵ y siete palomas representan las siete virtudes llevadas por el Cazador de las manos velludas y lascivas del poema del mismo nombre. Recordemos que el miedo se zoomorfiza en “Estancias”: «El miedo, como un lobo, pasea por la casa»,⁴⁶ en los días en que la frivolidad cotidiana asediaba la infancia que ya no era más, pues el pasado había comenzado a descomponerse. Pero también está presente el horror de la propia existencia en “Lo tardío”, en el episodio de la serpiente que debía «ceñir sus anillos en [mi] su cuello inocente»,⁴⁷ con la gracia de una mujer querida. La serpiente pertenece al lodo y al bosque, como el lirio al jardín, tal como lo propone el poema “Estancias”.⁴⁸ Y la imagen de las gaviotas heridas, con alas rotas, arrepentidas del festín profano de la Misa del Mal en “Las Altas Rotas”, representa la imposibilidad de escapar del «putrefacto suelo». ⁴⁹ El alma, doble del sujeto poético, se metaforiza en las aves, en tanto libertad y altura; en búhos que abren ojos y palomas que los cierran,⁵⁰ cuya blancura es la del alma triste de sueños y de lecturas en demasía. O en alma-jilguero que canta al Tiempo y a la Vida.

62

Una forma de escalar el *Árbol de Silva*

La experiencia del envejecimiento prematuro, motivado por la toma de conciencia del mal, infiltra un matiz pesimista en la poética de Silva que puede leerse como una superación de la suscripción modernista, puesto que el emplazamiento de ese espacio natural, selva oscura, que desde versiones fragmentarias niega el lugar de lo urbano y moderno, y lo sustituye con fragmentos y metáforas de lo animal/botánico y lo sagrado/profano, define una búsqueda, acaso poco consciente, de la bondad de lo salvaje; al tiempo que se rebela contra el mal e inscribe la noción de soledad que permite la evolución

45 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 91. Poema “Las Altas Rotas”.

46 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 50.

47 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 88.

48 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 97.

49 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 91.

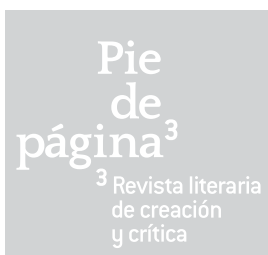
50 Silva, *El Árbol del bien y del mal*, 92. Poema “Canción del tedio”.

del hombre salvaje al ideal de nobleza y bondad renacentista que exaltaba al individuo y lo privado. Quizá esta sea una alternativa de lectura... de escalar el *Árbol* de Silva para verificar que el mundo de lo silvestre animal/botánico se infiltra en su poesía, lo mismo que la dualidad sagrado/profano, y reconfigura el espacio del poema, reordena los cuerpos carnales y divinos y propone una estética que niega la realidad, evade el progreso y define una respuesta estética a lo que percibe, ¿acaso inconscientemente?, como el mal.

Bibliografía

- Fernando Balseca, *Llenaba todo de poesía, Medardo Ángel Silva y la modernidad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009).
 Mario Campaña, *Linaje de malditos* (Barcelona: Paso de Barca, 2013).
 Medardo Ángel Silva, *El Árbol del bien y del mal* (Quito: Ariel, 1976).
 Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992).

Mariagusta Correa (Cuenca, 1976). Ha publicado *La esfera de Penélope* (2011); *Alras de la memoria* (2012), Mención de Honor del Premio Joaquín Gallegos Lara; *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013); *Mestiza* (2014); *Trastienda* (2014); y *Fotogramia* (2018). Sus textos se incluyen en algunas antologías y sus artículos, en revistas especializadas. Ingeniera Comercial, Licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales; Magíster en Estudios Latinoamericanos, Mención en Literatura; y Candidata a PhD por el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, de la UASB (Quito). Se desempeña como catedrática de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Lírica y pagana embriaguez: influencias y características de la poesía de Medardo Ángel Silva

64

Lyric and Pagan Inebriation: Influences and Characteristics of the Poetry of Medardo Ángel Silva

Víctor Vaccaro García
Universidad de las Artes, Guayaquil

Resumen

Este es un estudio sobre las influencias en la obra del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva, delineando tres etapas en su poesía, desde los primeros versos escritos en 1914 hasta los últimos poemas de 1919. Se recorren y se identifican los autores que aportaron a la construcción del lenguaje poético de Silva, además de dar detalles biográficos que aportan una vi-

sión general de su obra dentro de un contexto histórico. Siguiendo el ejemplo de los modernistas y los simbolistas franceses, Silva se caracterizó por la musicalidad del verso, la idealización de lo femenino, el continuo llamamiento a la muerte y el erotismo místico, variando con ambientes mitológicos y sombríos dentro del poema. También se indaga en las variantes de su poesía en comparación a sus compañeros de generación, se compara el estilo de Silva con sus ancestros literarios y se examinan las imágenes trabajadas en poemas específicos, tanto en verso como en prosa, como son las flores, estaciones, animales y las figuras teológicas de Cristo y María.

Palabras claves: Medardo Ángel Silva, modernismo, simbolismo, poesía y teología.

Abstract

This is a study on the influences in the work of the poet Medardo Ángel Silva, defining three phases in his poetry, from the first verses written in 1914 to the last poems of 1919. The authors who contributed to the construction of Silva's poetic language are identified, in addition to giving biographical details that provide an overview of his work within a historical context. Following the example of the Modernists and Symbolists, Silva was characterized by the musicality of the verse, the idealization of the feminine figure, the continuous summoning of death and a mystical eroticism, combining those themes with mythological and dismal atmospheres within the poem. The variants of Silva's poetry are also compared to those of his generation partners and of his literary ancestors, and the images worked on specific poems are examined, both verse and prose, such as flowers, seasons, animals and the theological figures of Christ and Mary.

Keywords: Medardo Ángel Silva, Modernism, Symbolism, Poetry and Theology.

La poesía de Medardo Ángel Silva (1898-1919) ha dejado una impronta indeleble en la literatura ecuatoriana del siglo XX. La muerte, las mujeres y el tiempo son los ejes centrales de la poética medardiana. En la poesía de Silva nos encontramos con el hombre tras su mito: la desgarradura metafísica entrega sus abismos al paraíso blanquecino del papel para exorcizar, para eternizar, o quizás para revelar desde el lenguaje su íntimo universo, místico y profano, divino y ciertamente humano.

El mundo que recibió a Silva fue de constantes cambios: en España se pierde el poderío sobre la caña azucarera importada desde Cuba, se suicida Ángel Ganivet en las aguas del Dvina y en Ecuador, justamente en el año de su nacimiento (3 de noviembre), el Sucre cambia al patrón oro debido a la devaluación de la plata, la literatura nacional ve el ocaso del romanticismo con Pompilio Llona (a quien Medardo dedica un poema en su coronación como poeta nacional) y la ciudad de Guayaquil, cuna del poeta, empieza a ser el más importante puerto comercial del país gracias a los avances tecnológicos que se implementan. El 8 de junio de 1898 nace Medardo Ángel Salustiano Silva Rodas en la casa del doctor Arzube Villamil¹ en el estruendo de la ciudad que se mueve y que el poeta describe sin cesar en su poesía: «Tienen sus calles reminiscencias provincianas, / infantil alegría sus casas de madera, / dulzura familiar sus sencillas mañana / y es siempre una mentira su fugaz Primavera». (“Mi ciudad”, *Trompetas de oro*)

66

Desde muy pequeño tuvo una relación con la muerte, trascendental y fatídica, que marcó su pluma juvenil. En la biografía de Abel Romeo Castillo se cuenta que todas las tardes admiraba los cortejos fúnebres que desfilaban frente a su ventana, ya que el chalet donde vivía se ubicaba colindante a la calle conocida como “del Cementerio”.² Es aquí, en el encuentro diario de la realidad del ser humano en toda su mortalidad e impotencia, donde se forman los primeros versos del poeta. Un año antes de retirarse del colegio Vicente Rocafuerte —algunas fuentes cercanas al poeta suponen que fue por no cortarse el cabello ante la insistencia de un profesor, otros difieren y afirman que fue por ayudar a la madre—³ empieza a escribir sus primeros textos alrededor de abril o mayo de 1914, enviando poemas a revistas como *Melpómene*, *Juventud Estudiosa*, *Ciencias y Letras* y *La Idea*.

1 Abel Romeo Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte* (Quito, Paraíso Editores, 2019), p. 62.

2 *Ibíd.*

3 Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*, p. 69.

Influencias tempranas en la poesía medardiana

La *juvenilia* medardiana tuvo fuerte influencia de los románticos. La utilización de ambientes y figuras mitológicas, específicamente de las mitologías griegas y asiáticas, acompañados de una adjetivación profusa (modal que le acompañaría en toda su producción literaria, y que puede atribuirse a cierto barroquismo), son elementales en los primeros poemas de Silva. También puede denotarse la idealización de la figura femenina, rasgo prominentemente modernista, como vemos en estos versos de “Ojos africanos”: «Ayer miré unos ojos africanos / en una linda empleada de una tienda. / Eran ojos de noche y de leyenda / eran ojos de trágicos arcanos...».

Podemos reconocer, al igual, ciertos rasgos del romanticismo gótico: la estética de la muerte ‘femenina’ y la visión de la mujer como profetisa de la muerte.

Ven, muerte, compañera...

La muerte para Silva, además de ser epicentro poético y ciclo inacabable (Medardo en todos sus poemas, incluso en algunas crónicas y artículos, escribe la palabra ‘muerte’ con M mayúscula) fue una mujer en todo el sentido de la palabra. Sustantivos como ‘madre’, ‘hermana’, ‘amiga’, ‘compañera’, acompañados de adjetivos como ‘dulce’, ‘amable’, ‘amorosa’, son la concepción que Medardo dibuja en sus versos de “La tornera”. Es interesante notar que sus compañeros de generación no fueran tan explícitos en este imaginario de la muerte cuando a ella se referían ni que ahondaran tanto como Medardo, ya que los poemas de Fierro, Borja y Noboa y Caamaño abordan otros sujetos y los asocian a la feminidad (Arturo Borja y ‘Melancolía’, Noboa y Caamaño y ‘Morfina’). También puede notarse la asociación de blancura con la muerte, puesto que siempre viene de noche, pero no precisamente como oscuridad, sino como presencia luminosa y clara en la penumbra. En el poema en prosa “El viaje”, Medardo escribe:

Sé que hay un negro país (¿dónde?...) al que iré algún día.
Las estrellas desveladas me oyeron preguntar: ¿cuándo?
Pero bien sé que nadie, sobre la negra tierra, podrá

decírmelo... La Mensajera vendrá por mí, a cierta hora.

—¿Quién eres?... preguntará mi corazón.

Ella, cubierta la faz por negros tules, nada responderá. Silenciosamente ha de sentarse en mi barca; tornara el gobernalle... Y partiremos.⁴

En el texto, las imágenes oscuras (negro país, negra tierra, negros tules) son contrarrestadas por la luminosidad de la muerte que se infiere en los versos (...*cubierta la faz por negros tules...*), dándole visibilidad al personaje 'Muerte', más allá de ser un mero proceso biológico.

La religión del Padre Verlaine

68

Con Rimbaud, Verlaine, Lautreamont y por supuesto, Baudelaire, se inaugura una nueva época literaria, cuyas repercusiones se sentirán en las producciones literarias posteriores, tanto en Europa como en nuestras tierras sudamericanas. En el imaginario lírico de Medardo, su palabra es acción, es evocación, es tentación y es revelación; el lenguaje se forja desde la intimidad del alma, hacer el poema con la propia existencia destilada en el sagrado vaso de la lírica, compenetrarse con la palabra, seducir con ella y dejarse llevar por el instinto primario del habla. La poesía modernista se entiende como la exaltación de lo sensorial en el poema, que la simple invocación de una acción se transforme en ritual pagano, conservando su misticismo y el carácter iluminado de la poesía. Así lo dio a entender Rimbaud en *Une saison en Enfer*: «*Et c'est encore la vie! — Si la damnation est éternelle! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? Je me crois en enfer, donc j'y suis*».⁵

La poética medardiana obedece a este principio estético del 'misticismo profano' que predicaban los simbolistas franceses, denotándose la plena subyugación del hombre-personaje hacia las

4 *Patria*, n.º 142, 15 de mayo de 1918.

5 ¡Y aún es la vida! — ¡Si la condenación es eterna! Un hombre que desea mutilarse está bien condenado, ¿no es así? Yo me creo en el infierno, por lo tanto, estoy en él.

fuerzas carnales-místicas en el poema. El ideal del “poeta maldito”, tan atrayente para los convencidos bardos adolescentes, pero tan incomprensible aun en su ardiente paroxismo, que transforma el cuerpo y el alma en un artefacto poético para después abandonarse a la deriva del mundo. Esto resonó mucho en el joven Medardo, quien con su genio logró conquistar, en solamente cinco años y sin los viajes a París ni el nombre aristocrático, la cumbre de los escritores modernistas ecuatorianos. Quién sabe si su última ‘broma’ fue para sellar, quizás, su inmortalidad con broche de sangre...

Imágenes naturales en la metáfora de Silva

Siguiendo la tradición de los modernistas españoles y latinoamericanos, especialmente Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, Silva fue ávido en el uso de las flores y paisajes bucólicos en su poesía. Los dos ejemplos más importantes que aparecen innumerables veces en la poesía medardiana son la rosa y el lirio. La rosa, típicamente asociada con la mujer en sus diversos ‘humores’ (roja-pasión, blanca-pureza, rosada-alegría), es un elemento estético que Medardo utiliza a buen efecto, asociándolo claramente con la mujer, pero también con la inestabilidad de la vida, como fue manejada esta metáfora en la época barroca. En “Elogio a una mujer”, se denota el arquetipo mencionado: «En tus pétalos —oh, manos sutiles— / mi amor tiembla como una lágrima; / y mi labio se endulza, en tu boca, como un insecto / en el corazón de miel de una rosa rosada».

La fisionomía de la rosa (pétalos, ‘corazón de miel’ que puede referirse a los estambres de la flor donde se guarda el néctar) es aludida para también engrandecer la imagen de la mujer frente al hombre (insecto). Como habíamos mencionado antes, incluso en la poesía romántica de Silva hay ciertas menciones, muy sutiles, de esta imagen femenina de la muerte, a quien impresiona y aterroriza su figura enigmática.

También Silva toma la metáfora de la ‘flor’ para darse una identidad frente a la muerte, enfatizar la fragilidad de su cuerpo mortal y aumentar la tensión en el poema, como en “Soneto de Otoño”: «Y los pálidos dedos del inmortal hastío / estrujan —rosa seca— mi pasada ventura».

En lo concierne a estaciones y paisajes, Silva tiende a

categorizar la aurora, el ocaso y al ciclo terrestre de las cuatro temporadas con específicos estados anímicos o estaciones de la vida: la primavera es asociada con la juventud ignorante, más aún con la niñez; el invierno con el presente, o en ciertos casos, con el futuro; el otoño con los últimos años de la vida y la vejez; la aurora con el nacimiento amoroso; el ocaso o crepúsculo como augurio de soledad; la noche con la muerte.

El lirio (también llamado azucena) es el típico símbolo de la pureza. Asociado desde hace siglos con la Virgen María (específicamente el lirio blanco), Silva recurre varias veces a esta metáfora para dar a entender la pureza juvenil de la mujer, quien en su poesía, más que una mujer real, diría yo que es una mujer idílica inventada por el poeta para ser la interlocutora de su poesía y al mismo tiempo su compañera en el poema. En el poema “En Misa”, la azucena toma un protagonismo primo en la anatomía de la mujer: «Son tus manos juntas dos azucenas...», y dentro del poema, que se desarrolla en este ambiente religioso y solemne, el poeta compara su amor con la rosa: «mi amor es una rosa muy pálida, de armiño, / que sin que tú lo sepas tus manos desbarata».

70

El amor, sin dejar su pasión a un lado, se castiza y se resguarda en la blancura de los elementos poéticos de la azucena y el armiño, dando al poema un carácter más bien idealista dentro de la tradición católica. Ambas flores, la azucena y la rosa, son repetidas durante toda la poesía medardiana más que cualquier otra flor (nardo, dalia, magnolia, heliotropo, entre otras), y en algunos casos las dos son unidas en un mismo poema, como vemos en “La Libertadora”: «Hay un jardín de negras rosas, / hay un jardín de blancos lirios: / son mis tristezas negras rosas, / mis ilusiones, blancos lirios».

Aquí, las flores toman una forma poética distinta, pues no están asociadas a una mujer, sino a las emociones del poeta, poniendo énfasis a la debilidad del hombre frente a las fuerzas inexorables que lo rodean (el amor, la muerte, el tiempo). La luna como metáfora también tiene una gran presencia en la poética medardiana, siempre relacionada con la taciturnidad, la muerte y la angustia serena, en “Otras estampas románticas (I)”:

Daba el heno cortado su olor y su frescura
y el sonámbulo río su monótona música.

Iba en el cielo azul, como una reina impúdica,
 la luna sonrosada, soñolienta y desnuda.
 La sombra de las ramas, en las aguas oscuras,
 jugaba azul y triste, sus mil danzas confusas;
 y, luminosa escarcha, arrojaba la luna
 su polvillo de plata sobre las rosas húmedas.

Nuevamente volvemos a los adjetivos femeninos, también en cierto modo relacionados a la muerte, pero indirectamente en este poema (impúdica, sonrosada, soñolienta, desnuda) tratando a la luna como un talismán en el cuello de la muerte, un anuncio perenne de su presencia invisible.

Asociaciones cristológicas y mariológicas en la poesía medardiana

La religión católica fue fundamental en la formación del joven Silva. Según Abel Romeo Castillo, se sabe que iba fielmente, todos los días, al cercano convento de San Agustín, para conversar de cuestiones teológicas con los monjes agustinos.⁶ En su poesía se distingue la fuerte vinculación entre los sufrimientos de Cristo y su persona, así como la conexión entre la Virgen María y la amada. En la teología cristiana, Cristo vino a la tierra para redimir a los hombres por medio de su sacrificio en la cruz. María, quien participa en la historia de la salvación por ser la “humilde esclava del Señor”, es recipiente inmaculado del Verbo Divino a través de la obediencia y de su ritual castidad. Medardo une esta simbología cristiana a la expresión de su propio dolor y a la idealización de la mujer ‘pura’. Un ejemplo claro de esta asociación cristológica la encontramos en el poema “Dulce Jesús comprendo”:

Dulce Jesús, comprendo: toda sabiduría
 que de ti nos aleja causa nuestra amargura,
 y nuestras alas débiles sobre la tierra oscura,
 se agitan vanamente hacia el eterno día...

6 Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*, p. 62.

Yo también como tú, por piedades divinas,
tengo mi cruz y tengo mi corona de espinas,
una sed infinita que mitigar no puedo.

Y como tú, sollozo, Jesús crucificado:
Padre mío: ¿por qué me habéis abandonado?
Sufro tanto..., estoy solo, Señor..., y tengo miedo.

La imagen del ‘varón de dolores’ que Silva conecta a sus propios sufrimientos oscila entre súplica y reproche. El Cristo con el cual Medardo conversa no es el dios entronado en el altar, sino el mendigo de amor que baja la cabeza anta la misma Muerte. En la parte mariológica de la poesía medardiana, la amada o es hermana de la Virgen en relación a su pureza o es una personificación tangible de la virginidad. En la serie de poemas titulada “La fuente triste”, uno de los poemas dice:

72

Hora en que te conocí,
hora de Anunciación,
hora azul en que cantaba
la alondra de la Ilusión;

hora de armiño y de seda
sobre la que Dios bordó
tu monograma y el mío
en el telar del Amor.

La anunciación (el ángel visita a María para decirle que será madre de Cristo) se vuelve epifanía amorosa en el poema, aludiendo al arquetipo mariano de la virtud, como si se divinizará a la mujer en el instante del enamoramiento. En el poema titulado “En misa”, aludido anteriormente, la comparación es mucho más marcada: «Para mí eres como la Virgen María / en el santuario donde ha seis años que moras...»

Los paradigmas cristocéntricos empleados dan a entender, aparte de la religiosidad profunda y sincera de Silva, una conexión íntima con las figuras humanadas de los seres divinos, que reteniendo la naturaleza de hombre y de mujer exceden las limitaciones de sus estados, el uno con

el amor desmesurado, la otra con su casta obediencia, para actuar en sus cuerpos la voluntad de una fuerza superior, en este caso, Dios.

La geografía del deseo

El eros en la poesía de Silva, además de un aspecto poco explorado de su producción literaria en general, cumple una función elemental en la estética medardiana: la exploración del cuerpo femenino idealizado. Medardo destaca a la mujer como una figuración activa de la naturaleza, creando una correlación entre geografía y la figura del objeto erótico, que en este caso es la amada. Ya vemos a Paul Verlaine trabajar este ‘erotismo natural’ en el poema “*Green*”: “en el jardín umbroso mi cuerpo fatigado / las auras matinales cubrieron de rocío; / como en la paz de un sueño se deslice a tu lado / el fugitivo instante que reposar ansío».

Silva, en su poema en prosa “Momento pasional” sigue esta línea verlainiana desde una perspectiva mucho más contemplativa: «Yacías semidormida armada de tus encantos, junto a mi corazón inerme. Con el ritmo de la onda, entre nubes de gasas malvas, movíanse las lunas rosadas de tus senos».

Como podemos observar, ambos poemas se desarrollan en una geografía intrínseca, donde el coloquio parece un susurro, pero la diferencia principal es la intención de acción en Verlaine y la contemplación mística en Silva. En su poesía, Silva mantuvo a esta mujer idílica como un espécimen perfecto e intocable, ya sea por su pureza virginal o por ser un artefacto poético en el cual se cumple el deseo. La exploración anatómica del cuerpo es producto de un invento perfectísimo de la enajenación, que recurre a visiones naturales para identificar o enfatizar la forma, aspecto y color del cuerpo alabado; esas ‘lunas rosadas’ que metaforizan las aureolas en el seno de la mujer no son más que palabras de un arrobamiento imaginario.

La seducción sensorial, que no se limita a los sentidos naturales sino también a los impulsos omnívoros de la mente, terreno donde los límites se disuelven y se extienden hasta las cúspides de la plenitud sexual, es el fundamento del erotismo de Silva. Cuando el cuerpo está ausente, el recuerdo del cuerpo es suficiente para provocar un estallido de emociones que son canalizadas a través de la palabra, y esta palabra extendida en el verso pretende acariciar el cuerpo desde

la distancia, como Medardo dice en estos versos de “Divagaciones sentimentales”: «Mujer, Diosa o Esfinge, mi corazón quisiera / ser una roja adelfa a tu seno prendida, / que tu boca —rosado vampiro— me sorbiera / la nostálgica y pura fragancia de mi vida».

El opus medardiano es una transmutación de identidades fragmentadas, heridas por el tiempo y el espacio, falacias que esconden tras de sí la realidad del hombre que se hacía llamar Jean D’Agrève. Las referencias femeninas, más que puramente estilísticas, fueron una encarnación del deseo y del instinto, una búsqueda de la raíz interior en el cual palpita la palabra-invocación, traspasando incluso las barreras del sexo (en una crónica de Silva, titulada “En la penumbra del cinema” y publicada en *El Telégrafo* el 7 de mayo de 1919, hay un pasaje homoerótico donde remarca las cualidades femeninas de un joven y repite dos veces ‘me atrae’).

Guayaquil, ciudad de oro y llanto

74

Medardo fue un hijo de su ciudad. Guayaquil fue donde recibió las primeras luces, el escenario de su forjamiento como escritor, el paisaje de todos sus romances frustrados, la última tierra que recibió su sangre como bautismo violento. Justamente alrededor de 1918 empieza a trabajar en un manuscrito (nunca publicado en vida, sino póstumamente en 1965 por la Biblioteca Huancavilca)⁷ que tituló *Trompetas de Oro*, donde se encuentra la sección llamada “Mi ciudad”. En esta canta a la metrópolis altiva, pujante, sonora:

Oh, ciudad de Santiago, ciudad pequeña y mía
que abrigas mi alegría y mi melancolía
y el Universo lírico que dentro el pecho llevo;

Imagen de mi alma tantas veces vencida
que resurges más bella, cada vez más erguida,
con un ritmo más puro, y con un ideal nuevo.

pero también descubre el lado tenebroso y aterrador de la ciudad. En el poema “El can augurio”, que tiene algo de Becqueriano en sus versos, combinando la rima con la leyenda, dice:

7 Castillo, Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte, p. 188.

Lo dicen las vecinas: en la tuerta calleja
 ambula, ciertas noches, un mastín vagabundo
 de sangrientas pupilas, de lázara pelleja...
 Ladra... y parece el estertor de un moribundo...

Los niños se desvelan... Y el caso ya es sabido:
 cuando con las tinieblas huye el horror humano,
 penetra en el hogar un cualquier conocido
 y nos anuncia: anoche mataron a fulano...

El Guayaquil de Silva se nos presenta como un lugar donde la belleza y el terror coexisten, se entrelazan y se fusionan perfectamente. Inspirado por los paisajes que describían los poetas románticos y la literatura gótica, tan de moda en los siglos precedentes, Medardo recrea a la ciudad como paraíso estético e infierno nocturno.

El claroscuro en la poesía medardiana

75

La musicalidad de los versos de Silva —herencia de sus ancestros literarios y físicos— es una constante en toda su producción literaria, desde los primeros versos en 1914 hasta los últimos poemas de 1919. Un elemento, trabajado constantemente en sus años de formación, es el claroscuro, que por definición es el contraste de luces y sombras. La yuxtaposición de imágenes luminosas e imágenes oscuras para crear el efecto de oxímoron en el poema, combinada con las estructuras métricas (Medardo trabajaba el soneto, el romance, la elegía...) son un eje central de la poética medardiana. En el poema “Voces”, las imágenes contrarias fluyen en un mismo ritmo:

Cuando retornas, divina Primavera,
 solloza el alma presa en su dolor cobarde...
 Y una voz fresca y pura dice en mi oído: ¡Espera!
 Y una voz melancólica grita en mi pecho: ¡Es tarde!...

En piélagos de duda boga mi pensamiento.
 ¿Y qué hallaré —suspira— tras la dura jornada?

De la voz fresca y pura no percibo el acento
y la voz melancólica grita en mi pecho: ¡Nada!

La «voz fresca y pura» y la «voz melancólica» interactúan dentro del poema confundiéndose, creando una atmosfera de estrés para dar como resultado un final estremecedor. La contienda interna creada por la luz y la oscuridad de estas voces que hablan directamente al poeta al mismo tiempo establecen una división de la misma voz del poeta, donde el hombre se hace herida: ruptura de la esencia en una misma dimensión.

Los poemas en prosa

La prosa poética de Silva se acerca más al estilo de Darío en cuanto a la elaboración exuberante y llena de referencias míticas, y en cuanto a la tensión, que se trabaja de forma gradual, no como en el poema, donde la tensión se resuelve abruptamente en el final o en los penúltimos versos. El texto “Medalla antigua” tiene una similitud con el cuento “Palomas blancas y garzas morenas” de Rubén Darío: «Tú debiste nacer en alguna isla adorable del Archipiélago –¿Phapos? ¿Rodas?... ¿Amatunte?– en alguna isla melodiosa junto a un templo consagrado a Venus o a Palas, la de los cabellos de oro», dice Silva. «La cabellera, dorada y luminosa al sol, era un tesoro. Blanca y levemente amapolada, su cara era una creación murillesca, si veía de frente. A veces, contemplando su perfil, pensaba en una soberbia medalla siracusana, en un rostro de princesa», escribe Darío.

La mujer se vuelve ideal de aspiración suprema, pero también peligro inminente, destrucción total. En los poemas en prosa, Medardo vuelve a tratar sus ejes poéticos, pero con una intensidad y abertura que no se presentaban antes en los poemas iniciales. La evolución de Silva del verso a la prosa fue corta y magnífica como su existencia.

Ya en su último periodo, el Medardo poeta se transfigura en el Medardo escritor, alcanzando, al menos por un instante, la plenitud literaria que había anhelado, acompañado por el prestigio y la admiración de sus contemporáneos. 1919 fue un año fructífero para Silva: el 13 de marzo se le asignó públicamente la dirección

de los *Jueves Literarios* que auspiciaba *El Telégrafo*,⁸ espacio dedicado a los escritores noveles, nacionales e internacionales; escribió sus crónicas, causando aclamación del público que las leía, pero la Muerte rondaba en silencio a su apolonida, sin que nadie pudiese sospechar seriamente el fatal desenlace. Quizás fue una broma con la pistola prestada por el amigo para llamar la atención de su pretendida Rosa Amada, quizás alguna figura desconocida haya presionado el gatillo en la tranquilidad de la noche porteña, pero la amada Muerte recogió su siembra aquella hora, dejando una estela de sangre que no se secará jamás.

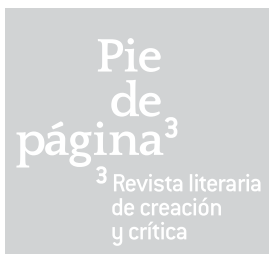
Bibliografía

- Silva, Medardo Ángel. *Obras completas*. Edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez. Guayaquil: Publicaciones del Proyecto del Rescate Editorial de la Biblioteca de la M.I. Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- Romeo Castillo, Abel. *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*. Quito: Paraíso Editores, 2019.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Madrid: Visor Libros, 2013.
- Verlaine, Paul. *Obras completas*. Trad. Emilio Carrere. Madrid: Mundo Latino, 1921.
- Darío, Rubén. *Azul...* Edición de Arturo Ramoneda. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

77

Víctor Vaccaro García (Guayaquil, 1998). Estudiante de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, en Guayaquil. Varios de sus poemas han sido publicados en *Editorial Despertar* y *Tangente*, revista de crítica y creación de la Universidad de las Artes. Participó en el simposio por el centenario de la muerte de Medardo Ángel Silva.

8 Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*, p. 208.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

De palos, piedras, memoria y escrituras

78

On Sticks, Stones, Memories and Writings

Yana Lema O.

Universidad de las Artes, Guayaquil

Resumen

La poesía quichua ahora habla en el papel y tiene voces diversas; no son numerosos sus autores, ni abundante su producción, pero tiene presencia en la literatura en lenguas indígenas de Abya Yala. Los autores se hacen visibles desde la poesía, la cultura y la lengua. En ese espacio subjetivo, personal y colectivo, los pueblos indígenas se autorrepresentan. En la voz de “palabra dulce”, la memoria y la oralidad están vivas. Y junto a las otras formas de escritura y de registro como los textiles, cerámicas, diseños icográficos, etc., la literatura de los creadores quichuas crea resistencia y

firmeza para seguir en sus territorios y continuar siendo lo que quieren ser. La poesía quichua es un lenguaje ancestral y contemporáneo que sigue en la búsqueda de su propia expresión a través del aprendizaje y reaprendizaje del *runa shimi* [lengua del ser humano].

Palabras claves: poesía quichua, memoria, oralidad, escritura ancestral, resistencia indígena.

Abstract

Quechuan poetry now speaks on paper and has diverse voices; its authors aren't many, neither its production plentiful, but it has a presence in the indigenous language literature of Abya Yala. The authors make themselves known through poetry, culture and language. In this subjective, personal, and collective space the indigenous peoples represent themselves. In the voice of "sweet word", memory and orality are alive. And along with the other forms of writing and registry as textiles, pottery, iconographic designs, and the like, the literature of Quechua authors creates resistance and resolve to keep themselves in their territories and keep them being what they want to be. Quechua poetry is an ancestral and contemporary language that persists in the search of their own expressive forms through learning and relearning of *runa shimi* [the language of human beings].

Keywords: Quechuan poetry, memory, orality, ancestral writing, indigenous resistance.

¡Las piedras y los palos están ahí, pero hoy tenemos otras armas poderosas!, dicen algunos jóvenes quichuas al hablar de la apropiación de la radio, el video, el cine, la música, la tecnología de la escritura, las redes sociales, entre otros medios, para hablar de sí mismos desde la memoria y la contemporaneidad. En definitiva, para seguir estando.

Si bien el uso de los recursos sonido e imagen, mayoritariamente, han sido explorados, hoy en día la escritura alfabética se vislumbra como otro medio para autodefinirse y autorrepresentarse. Al ser la literatura un espacio de interrelación ineludible entre la cultura y la lengua, el proceso incipiente que se está dando es importante, aunque no exenta de tensiones.

Cabe decir que la presencia de la literatura quichua es reciente, escasa y poco conocida en el Ecuador, aunque en Abya Yala algo se

conoce de la misma. Son contados los textos bilingües (quichua-español) que se pueden encontrar en el ámbito literario; mucho menos si hablamos de libros escritos solamente en quichua o en algún otro idioma ancestral.

La llamada literatura nacional o canónica es mayoritariamente escrita en castellano; así, las catorce lenguas de las nacionalidades indígenas ecuatorianas, entre ellas la quichua, son casi invisibles, tanto por factores internos como por el proceso histórico de dominación que evidencia profundas asimetrías en todo ámbito.

Si hablamos de la tradición oral, esta aún continúa siendo vista como supersticiones de un pasado primitivo, salvaje o romántico, y no como un saber artístico, propio y vivo, complejo tejido de lo visual-oral-sonoro-escriturario. Así, la abundante imaginación creativa y sensible que ha permitido la sobrevivencia física y cultural de estas colectividades ha sido considerada como un subproducto dentro de un sistema social y literario dominante.

Sin embargo, para la producción de la literatura quichua contemporánea, la memoria, la visualidad, lo audible, lo sonoro y la oralidad han sido su soporte. Asimismo lo expresa la docente e investigadora ecuatoriana, Verónica Villamarín:

80

Hay que tomar en cuenta que, si bien la apropiación de la escritura por una gran parte de sus hablantes es un hecho importante para el desarrollo de una denominada “literatura quichua”, es imprescindible no desmerecer el hecho de que gracias a la oralidad cobra fuerza la cultura quichua andina [...]. Un ejemplo claro de ello es cómo la oralidad le da vida a la cosmovisión indígena y a su propia mitología, de la cual hoy en día se sirven esos muchos escritores quichuas en su propia lengua (Villamarín, entrevista personal, 2019).

Sin embargo, de que los saberes orales persisten, se actualizan y se recrean de acuerdo a las necesidades de cada época, sabemos igualmente que una gran parte de los relatos orales, entendiendo lo oral como el complejo tejido del que hemos hablado, quedan en peligro de ser olvidados por la fragilidad de la memoria, en contextos altamente tecnologizados y homogeneizantes.

De ahí que creemos que la apropiación de la escritura alfabética,

junto a la conciencia y valoración de las otras formas narrativas, constituyen alternativas de sobrevivencia para las nuevas generaciones que buscan reconocerse y reapropiarse de sus cosmovisiones y lenguas propias.

Se hace preciso, entonces, tanto del uso y desarrollo de la oralidad como de la escritura alfabética; no obstante, el antropólogo argentino, Adolfo Colombres, en su libro *La celebración del lenguaje* remarca que:

Al parecer ambas formas de comunicación lingüística no han podido aún coexistir en una situación de igualdad, desarrollando ambos la plenitud de sus recursos y enriqueciéndose mutuamente. Siempre el sistema de la escritura tiende a dominar al de la oralidad. (Colombres 1997, 34).

Y, tomando en cuenta que los pueblos indígenas históricamente fueron objeto de diversos mecanismos psicolingüísticos de dominación con instituciones como las misiones de extirpación de idolatrías, la quema de registros, y la muerte y encarcelamiento de quienes siendo ‘subalternos’ intentaban documentar o escribir, el proceso de autorrepresentación que se viene dando mediante el uso de la escritura alfabética ciertamente, también, contribuirá al uso de las lenguas en peligro.

Si bien hasta los inicios de las luchas indígenas a nivel nacional, en los años 80 y 90, la escritura alfabética y el libro eran elementos un tanto extraños para las comunidades, los mismos fueron acogidos como arma de lucha contra las tentativas oficiales por matar a estas culturas; sirvió para tomar la palabra y hacerse escuchar.

Estos intentos históricamente han respondido a que las lenguas representan un medio de liberación y autodeterminación de los pueblos que puede hacer tambalear a los grupos de poder.

En este proceso de lucha por no morir, en las literaturas indígenas latinoamericanas estas dos formas de comunicación han estado presentes, entre tensiones y complementariedades; si bien el uso de la oralidad y las escrituras, en su momento, fueron invalidadas, es en esta misma confluencia en donde hoy perviven estas literaturas.

Algunos escritores como el poeta mapuche Elicura Chihuailaf ha reflexionado sobre el concepto de la “oralitura”, considerando la simbiosis oralidad-escritura como una característica innegable de las literaturas indígenas contemporáneas. Él dice:

La oralitura es todo escrito generado desde o en torno a lo nativo, para nosotros es la escritura hecha desde o al lado de la memoria de nuestros antepasados, intentando alcanzar su profundidad, y sostener su emoción y musicalidad, mediante la vivencia y el diálogo, lo que la hace universal, más que por la investigación. La oralitura incluye, no excluye, ni reduce (Chihuailaf, 2013).

Existen también otros planteamientos que me parece significativo destacar entorno a la oralidad y la escritura como mecanismos que sostienen a las literaturas indígenas actuales. El investigador ecuatoriano Fernando Garcés sostiene que es importante repensar el “juego” oralidad-escritura para pensar en la trama oralidad-escritura-oralidad, y cerrar una especie de tránsito que imprima una característica particular, en contenido y forma, a la literatura creada o producida por indígenas, sean quechuas, aymaras, shuaras o quichuas.

Garcés invita a ampliar la mirada alrededor del concepto de oralitura para no obviar el vínculo que esta pudiera tener con la literatura como concepto canónico, y que podría sobreponer lo estético e individual frente a otras ricas posibilidades creativas escriturarias colectivas.

Por otro lado, debate también sobre la forma de cómo se presenta esta literatura indígena contemporánea, y subraya sobre el valor de que esta, a través del uso de otros textos paralelos y complementarios, pueda nuevamente hacer “vivir la voz”, potencialidad del mundo andino.

Al evocar esta idea de literatura se podría pensar que esa carga oral que porta la escritura de estos autores se refiere solo a la dimensión estética, y yo creo que hay que ir más allá, que esto que se llama arte verbal, narrativa oral, etc., abarca muchos otros aspectos de la vida y está imbuido de la estética, pero desde ámbitos de la cotidianidad, no solo desde la genialidad individual sino desde la genialidad colectiva (Garcés, entrevista personal, 2019).

Sobre el segundo planteamiento, advierte:

Creo que estos mismos autores, de hecho, en la práctica, ensayan vínculos no solo con la oralidad sino con otras

escrituras. Ahora no recuerdo bien, pero uno de los autores, creo que un ingano de Colombia, usa la escritura alfabética como una especie de caligrama donde con las letras crea imágenes, que es algo muy antiguo y que ya lo hacía Guamán Poma de Ayala, él usaba la escritura alfabética en castellano para diseñar tukapus y para diseñar textiles (Garcés, entrevista personal, 2019).

Sobre estos dos aspectos, Garcés plantea que se debería establecer una discusión teórico-conceptual más amplia que nos ayude a conectar las oralidades con las escrituras, con el objetivo de dejar de mirar la escritura alfabética como una sola escritura. Es necesario madurar en «otras formas de desarrollo escriturario», reitera.

Cabe subrayar que escritores indígenas latinoamericanos, como el poeta kamëntsa Hugo Jamioy, ya han conjugado en su trabajo creativo estas otras formas de escrituras y visualidades, persistentes en la memoria de nuestros pueblos, con la escritura alfabética. Esta propuesta, llamada “textualidades oralitegráficas”, ha sido estudiada por el investigador y docente colombiano Miguel Rocha, quien da cuenta de estas ‘nuevas’ o antiguas formas narrativas que parten desde lo cotidiano-imaginativo-creativo-colectivo, en busca de dar continuidad y reinventar el lenguaje gráfico andino.

83

Las textualidades oralitegráficas también son expresión y actualización contemporánea de antiguas matrices culturales que perviven en la reinención, y que por medio de sus propuestas interculturales concitan múltiples dimensiones de lo hablado, lo escrito y lo visual, en parte como una forma de trascender política y creativamente tanto el encasillamiento como la cooptación colonial (Rocha 2019, 144).

Rocha habla del tema citando, especialmente, la obra *Danzantes del viento* publicada en 2005 por Jamioy.

A mi parecer, estos planteamientos no están apartados, más bien se alimentan y se complementan en el camino para repensar, en contenido y forma, lo que estamos haciendo como creadores e ir buscando, indagando sobre nuestros propios recursos y

particularidades creativas, para desde ahí aportar a las artes, las escrituras, las oralidades y a las literaturas universales.

En el marco de esta reflexión, a nivel continental se enmarca la literatura quichua contemporánea, enriquecida por la tradición oral y la cosmovisión propia, sin negar las tensiones, interferencias y contribuciones mutuas que se dan en la tarea de escribir.

Sin embargo, así como la tradición oral ha logrado ser visibilizada y valorada mediante las recopilaciones escritas, así mismo el trabajo de los creadores quichuas, hasta ahora, ha logrado hacerse oír desde lo bilingüe, con el uso del español como lengua de relación intercultural, y a través de la autotraducción. «Es necesario reconocer este doble papel que nos toca a los creadores indígenas: el de escritores y el de traductores», señala la poeta zapoteca, Irma Pineda (2013), al comentar sobre el tema.

El asunto es importante ya que la autotraducción ha permitido no solo encuentros y desencuentros con las culturas ‘dominantes’, sino que ha forjado un diálogo literario interétnico entre las diferentes culturas ancestrales minimizadas, generando espacios de conocimiento y apoyo mutuo en cuanto a la valoración de las mismas. Lo que no niega, de ninguna manera, la necesidad urgente de una escritura en quichua para lectores que lo dominen, pero para ello habrá que iniciar otros procesos más complejos de reapropiación y fortalecimiento del idioma.

Entonces, quizá, del mismo modo, sería interesante repensar nuestra gramática, nuestro alfabeto; escuchar detenidamente los sonidos de nuestros idiomas, porque en la tarea de la escritura muchos hemos sentido las limitaciones que tiene el abecedario del otro idioma para representar los sonidos de nuestras lenguas.

Las brechas que hay que superar son muchas, no solo frente al español como lengua dominante, sino también frente a los hablantes quichuas que no saben escribir ni leer en su lengua.

¿Cómo la literatura puede expandirse, desde lo individual y comunitario, a lo nacional sorteando dificultades culturales, lingüísticas, filosóficas e incluso políticas? Como señala el etnólogo mexicano José del Val en entrevista para *La Jornada de México* (2018): «Una lengua es viva cuando sus hablantes lo usan cotidianamente». Preguntémosnos entonces, ¿cómo es el uso cotidiano del quichua? ¿Sabemos escribir y leer? ¿Tenemos lectores? Quizá sea esencial que la escritura quichua sea dominada por sus propios hablantes, para así, después, trascender a otras culturas. Este es un aspecto pendiente.

Al respecto, Villamarín indica que: «No hay que descuidar que el dominio en el manejo del idioma no solo debe ser oral y escrito sino también de lectura; de lo contrario, los escritores quichuas corren el peligro de ser eternos traductores» (Villamarín, entrevista personal, 2019). Para ser entendidos, en muchas ocasiones, incluso en sus propias lenguas, necesitan de la mediación de otra lengua, en este caso del castellano. Así, la poética quichua emerge en contextos de conflicto; por un lado busca derribar los rezagos coloniales de desvalorización de lo propio, y por otro, acercar a las comunidades, sean rurales o urbanas, a esta otra escritura, a la escritura alfabética y a la lectura en su propio idioma.

Del trabajo de recopilación realizado en los últimos años, y de lo dicho anteriormente podemos decir que en el Ecuador la poesía quichua es heterogénea. Son básicamente poetas que han tenido un autoaprendizaje, son creadores de distintas generaciones y con estilos diferentes, que han visto en la escritura quichua, bilingüe, o únicamente en el español, una forma de expresarse, de hablar sobre lo escuchado de la boca de sus abuelos o de contar lo que es ser quichua actualmente.

Como señala la lingüista e investigadora chilena, Claudia Rodríguez, en su artículo “Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario”: «Respecto a la producción poética kichwa hay que hacer la salvedad que más que poesía o una poética kichwa, lo que existe son autores kichwas con una producción aún restringida» (Rodríguez 2017, 127). Producción que, además, tiene que salir a flote en un contexto donde la literatura escrita en lenguas indígenas es vista como una literatura menor, por lo tanto, ausente de apoyo estatal para generar canales de investigación, producción, difusión y socialización. El camino para preservar su legado cultural está siendo hecho por los mismos creadores y con sus propios medios a través de acciones aún esporádicas.

En quichua, a un buen conversador u orador, mujer u hombre, suelen decirle: *payka mishki shimitami charin*, que quiere decir: ella o él es poseedora o poseedor de una palabra dulce. Esta frase puede tener diferentes significados en diferentes contextos, en este caso nos referiremos a aquel o aquella que sabe jugar con las palabras de una manera sentida y pensada para mover conciencias y sensibilidades.

Justamente, creo que una de las riquezas del quichua es esa creatividad colectiva cotidiana que la sostiene. «Cada persona que habla kichwa es poeta», suele decir mama Carmen Chuquin, investigadora y docente quichua. Así, en la poesía quichua encontramos los símbolos contenidos en los antiguos relatos orales; están presentes los lugares sagrados, los astros, los animales mágicos, etc., al igual que los espacios urbanos, modernos, donde se entretujan las relaciones cotidianas con el otro.

Desde los tiempos de la invasión, y en diferentes etapas históricas, los pueblos indígenas vienen impulsando procesos de descolonización, y han guardado en la memoria la ritualidad, la oralidad y en los otros tipos de escrituras sus saberes, por lo cual hoy podemos escuchar los sonidos de las diversas lenguas, las cuales contienen varias formas de ver y concebir el mundo.

Por ello decimos que de palos, piedras, memoria y escrituras está hecha la historia de los pueblos indígenas en el continente Abya Yala, y una de esas luchas actuales es mediante la literatura, en un sentido más amplio.

En su trabajo *La voz letrada Escritura, oralidad y traducción*, el catedrático e investigador Roberto Viereck señala que la literatura de los pueblos originarios «destaca, en lo general por una voluntad de autoafirmación de lo propio a pesar y más allá de la apariencia occidental de sus textos» (Viereck 2012, 20). En esa voluntad de autoafirmación y autorrepresentación, el arte ha sido una práctica creativa insurgente para reimaginar y reinventar la realidad, y tener continuidad como culturas.

Ejemplo de ello es el movimiento indígena del *Taki onkoy*, enfermedad del canto y la danza, que se dio en los andes peruanos durante el siglo XVI, cuyo objetivo era la afirmación y reivindicación cultural; en épocas más reciente, en el siglo XX, durante el levantamiento indígena del Inti Raymi en nuestro país, la danza permitió avanzar en unidad física y espiritual hacia los espacios de poder, que estaban vedados para los pueblos.

Recientemente, este 27 de abril pasado, la victoria del pueblo waorani en la Corte de justicia de Pastaza para frenar la entrada de las petroleras a sus comunidades estuvo acompañada de los cantos y las danzas de las mujeres, que no eran cantos por cantar, ni danzas por danzar, esto tuvo y tiene muchos otros significados y un contundente discurso político por resistir, no solo con las lanzas en las

manos, sino con la lengua que sostiene su canto y su cuerpo que sostiene el movimiento colectivo.

Es así como seguimos sobreviviendo, mirando y nombrando el mundo con los sonidos de nuestras lenguas; en nuestro caso, con el quichua contamos historias a través de la poesía porque nuestra memoria tiene también tiempo presente. Como señalan algunos autores quichuas: «escribir es un compromiso para que la lengua quichua surja en las nuevas generaciones; es una forma de desarrollar el idioma más allá de lo cotidiano; y su uso contribuye a recuperar el valor y status del idioma».

A la mayoría de poetas les he conocido en medio de las luchas sociales hace muchos años, ellos sienten orgullo de su identidad e idioma quichua, y ven en la palabra escrita un canal indispensable para decir aquí estamos, esto somos, y así queremos vivir. De algunas de ellas y ellos me han quedado estos versos de indignación, de interpelación, de contemplación, de ternura y de alegría:

[...] mundo lleno de animales hermosos / bailando junto a
mis padres y abuelos / haciendo fiestas con rondadores.

Diana Gualapuro

Soy mujer, pero el hombre de corbatín no sonríe / no me
ofrece flores / no me felicita / Mi anaco, mi pachallina,
mis wallkas me hacen invisible [...].

Alliwa Yolanda Pazmiño

[...] ¿Quién nos dará la cara hasta que florezca y madure el
maíz de colores? / ¿Será la nueva generación con pensa-
miento y corazón runa?

Rasu Paza

[...] contigo saltamos de risa en risa / piedra a piedra hasta al-
canzarnos / hasta cubrir de paja de cerro este mundo / “un día
muriendo, mil renaciendo” / un día riendo, mil queriendo [...].

Inti Vacacela

[...] Si tú te pierdes ya no tendré a quien preguntarle /
Cuando yo me muera acaso me iré al celeste infinito /
Donde muchos seres vivos viven volando como tú.

Segundo Wiñachi

Son voces y rostros quichuas que aún no se separan de la naturaleza, sea rural o urbana, o se resisten a alejarse de ella física o espiritualmente, pensando en la *pachamama* como la esencia anímica materna que permite la vida.

Pero esa misma palabra poética escrita necesita urgentemente ser más abundante; esta literatura que se va construyendo desde la acción creativa de los mismos actores tiene muchos desafíos por cumplir, como el ir explorando estéticas nuevas con los recursos propios del idioma. Entre otras cosas, hacer mayores esfuerzos para producir y difundir la literatura quichua robusteciendo con las comunidades las diferentes escrituras, al igual que la escritura alfabética y la lectura en el idioma propio. Generar conciencia en la sociedad nacional y mundial acerca de la diversidad cultural y lingüística que poseemos, y que estamos en peligro de perder; y, sobre todo, generar nuevos saberes a través del arte. Así, podremos aportar con pertinencia cultural y lingüística a potenciar la expansión de las escrituras y la literatura indígena en Abya Yala.

Termino recordando estas palabras de mi boca, pero que contienen las señales de las mujeres y los hombres antiguos de estas tierras.

[...] *mamatapash charirkanchikmi*
taytatapash charirkanchikmi
paykunami ñukanchik umapi sisa yakuta
sumak tullpu sisakunata churarka
alli kawsayta charichun nishpa
paykunami
llullu urpikunapa
millay pumakunapa
may illapakunapa
kuyllurkunapa shutikunawan shutichirka
ñukanchik shutikunaka
shuk shuk urkukunapi
shuk shuk rumikunapi
shuk shuk pukyukunapi
mana chinkarina shimikunami kan—
shinami wawakunaman nishka nin Otavalo kuraka
taytaka

[...] tuvimos madre
 tuvimos padre
 ellos pusieron sobre nuestras cabezas agua de flores
 flores de colores maravillosos
 como bienvenida
 ellos nos nombraron
 con nombres de dulces aves
 de feroces pumas
 de terrible rayo
 de lejana estrella
 nuestros nombres
 están en cada montaña
 en cada piedra
 en cada arroyo
 nuestros nombres son palabras
 para no irnos jamás—
 dicen que ha dicho tayta Otavalo a los niños.

Testimonios:

Cartuche, Inti. Correo electrónico al autor, 30 de enero de 2019.
 Pazmiño, Yolanda. Correo electrónico al autor, 9 de enero de 2019.
 Paza, Rasu. Correo electrónico al autor, 4 de febrero de 2019.
 Wiñachi, Segundo. Correo electrónico al autor, 8 de febrero de 2019.

89

Entrevistas:

Garcés, Fernando. Entrevista personal, 17 de abril de 2019.
 Villamarín, Verónica. Correo electrónico al autor, 18 de marzo de 2019.

Bibliografía:

Colombes, Adolfo. *Celebración del lenguaje Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Quito, Ediciones del Sol, 1997.
 Lema, Yana Lucila. *Hatun Taki Poemas a la madre tierra y a los abuelos*. Quito, Abya Yala, 2013.
 Lema Otavalo, Lucila. *Ñawpa pachamanta purik rimaykuna. Antiguas palabras andantes*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2016.
 Rocha, Miguel. *Mingas de la Palabra Textualidades oralitegráficas y visiones de*

cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas. Tándem coediciones, 2019.

Rodríguez, Claudia. “Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario”, *Letras* (Lima). Vol. 88, 2017.

Viereck Salinas, Roberto. *La Voz Letrada. Escritura, oralidad y traducción: diálogo con seis poetas amerindios contemporáneos*. Quito, Abya Yala, 2012.

Fuentes electrónicas:

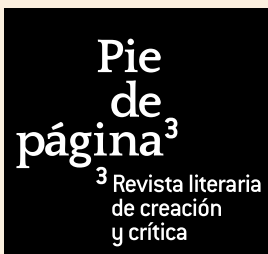
Jordán, Ximena. “Literatura indígena contemporánea Singularidades y desafíos”. *Escáner cultural*. 2013. <http://revista.escaner.cl/node/6865>

Manero Serna, Luisa. “Me gusta pensar en Zapoteco”. *Cultura UNAM*. 2017.

<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4568-no-098-entrevista-irma-pineda>

Mateos-Vega, Verónica. “Del Val por un uso social efectivo de las lenguas indígenas”. *La Jornada*. UNAM. 2018. <https://www.jornada.com.mx/2018/02/05/cultura/a08n1cul>

Yana Lema O. (Peguiche, 1974). Poeta kichwa Otavalo. Ganadora del premio al mejor video de Medicina Tradicional en el III Festival de Cine y Video de la Primeras Naciones de Abya Yala (1999), otorgado por la CONAIE. Reconocimiento “Publicación”, en la modalidad testimonio escrito, en el concurso Mujeres Imágenes y Testimonios en el 2000, por el colectivo Mujer, Imágenes y Testimonios. Reconocimiento “Publicación” en la categoría fotografía, en la Ira Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas, México, 2013. Ganadora del Premio Nacional Darío Guevara Mayorga “Rumiñahui de Oro” a la mejor obra publicada en la categoría cuento infantil, diciembre de 2016, otorgado por el Municipio de Quito.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Sapi manñamanta awashka shimikuna

Palabras tejidas
desde las raíces

93

Words knitted from
the roots

Yana Lema O.

Universidad de las Artes, Guayaquil

Viviendo en la capital, en los años 80 y 90, cuando los mayores nos inculcaban el uso de nuestra lengua decían: yankashimipi rimaychik, que quiere decir: «hablen en la lengua que no

vale». Mi madre y mi padre se referían al quichua. Eso les había sido dicho con violencia y eso se quedó en la boca de varias generaciones. Pero en el acto mismo de enseñarnos a hablarla dejaba ver, más tarde me di cuenta de aquello, el aprecio que le tenían a la lengua de sus ancestros y la necesidad que tenían de transmitirla aun llamándola como lengua de segunda categoría. Esa misma lengua que hoy ya no nombramos como yankashimi, sino como quichua o runashimi (lengua del ser humano), afortunadamente, aún la seguimos hablando y nos estamos tomando la escritura de las letras, ya sea para descubrirnos individualmente como seres vivos, humanos, o como forma de sobrevivencia, denuncia y resistencia colectiva.

94

Estas palabras compartidas generosamente por Diana, Allíwa, Rasu, Inti y Segundo hablan por sí mismas. Son fortalezas y vulnerabilidades, historias y no historias, imágenes dibujadas a través de las letras, signos que permiten ver nuestro contexto y recontextualizarlo.

A continuación, dos poemas de cada autor, precedido de una breve biografía, con el ánimo de acercarnos a estos personajes que se han apropiado de los recursos de la sociedad dominante para tomarse la palabra y hacer vivir la voz.

Diana Gualapuro (1998)

Kichwa Otavalo

Comunidad San Luis de Gualapuro

«Me gusta ayudar a mi mamá, leer, ver películas, pasar el tiempo con mi hermana, y sobre todo escribir».

Diana estudió en la Unidad Educativa dos Isaac Barrera de Otavalo, realizó un curso de cosmetología en la fundación Coder de la ciudad de Ibarra. Actualmente reside en Quito, donde trabaja en un emprendimiento gastronómico familiar.

Ñuka yuraku

Ashtakatami kuchushkani yuraku
 shinapash wiñakurkankillami
 rikurkani kampa llimpikunata
 shuk sisa pampapimi karkanki
 kintipash pillpintupash huntashkami Karkanki
 chakirikurkankimi
 yakuta churarkani
 ninanta wiñarkanki
 mishki murukunatapash sisakunawampash
 karawarkanki
 kuyaylla llimpikunata
 mishki mallinakunata

95

Mi árbol

Te he cortado miles de veces
 pero seguías creciendo.
 He visto tus colores,
 estabas en mi huerto
 lleno de colibrís,

mariposas.

En un tiempo estabas secándote,
te puse agüita,
pronto creciste,
me regalaste frutos y flores,
¡Qué lindos colores! ¡Qué lindos sabores!

Kushikuy

Pachamamaka ashka tullpukunata rikuchin
pachaka ashka wiwakunata charin
shinapash hatun yayakunapak ñawpapi tushun
raymitaka rundador nishkawan ruranmi
shinapash kushikuymanta kurishina rikurinchik
shinapash fawanakunchik pachata takarinkapak
ña fuyuman chayashpa
lukanchik shunku kushikurka
fuyuka pampalla yuraklla
mana ima
yaku shinchiyashkashnalla rikurin

96

Felicidad

Mundo de colores
mundo lleno de animales hermosos.
Bailando junto a mis padres y abuelos
haciendo fiestas con rondadores.
Que brillamos de alegría
saltamos hasta tocar el cielo.
Cuando finalmente llegamos a las nubes
esponjado, tan blanca como el hielo
sentimos que nuestros corazones laten
algo que ingenuamente
aparece de la nada.

Alliwa Yolanda Pazmiño (1986)

Kichwa Otavalo

Comunidad de Panecillo

«La poesía le da una dimensión distinta a la lengua porque extiende sus posibilidades creativas y estéticas».

Alliwa es comunicadora social, tiene una maestría en estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar. Participa activamente en el movimiento indígena, y colabora en proyectos de investigación sociolingüística y de educación bilingüe intercultural, además trabaja en la elaboración de productos comunicativos bilingües.

I

97

Warmi puncha

Ima punchapash kachun,
 Awaki, inti puncha kankachari
 Mana kashpaka Chaska puncha kashkanka
 Hatun katuna ukupi runakuna rinakun, chayamukun
 Shuk kari shayarishka runa, kunkullinawan
 Chakata wityanapi shayarishka
 Tawka runakunapi pantarikun
 "shumak puncha Warmi", shina uyarin
 Chay pachapa, chay runaka karilla rikurin
 Warmikunata puka sikunata karakun
 Shuk sumak puncha kan: pusak pawkar puncha..
 Kutin chay kuskata yallini
 Mana pipash rikuwanchu
 Warmi kani, shinapash chay runaka
 mana asirinchu, mana sisakunata karawanchu, mana kushi
 puncha niwanchu.

Ñuka anaku, ñuka pachallina, ñuka wallkakuna mana rikuchun sakinchu.

Mana pipash rikunchu, chay runaka sisakunata

Asirikunata, rimaykuna wakaychikun.

Warmi kani, warmi puncha kan,

Kay punchaka sisakunawan raymita ruran, shinallatak runa warmikunata anchuchishpa.

Kay pachamanta mana kashpachari.

Ñuka runa kashkamanta mana sisata chaskinichu.

Shina pusak pawkar punchata yuyarini.

Shinapash anakushka, pachallinashka, wallka churakushka.

Día de la mujer

Parecía un día cualquiera,

pudo haber sido un lunes, un domingo

o quizás un viernes.

Las personas van y vienen en el centro comercial.

De pronto un hombre de traje y corbatín

apostado en la subida de la escalera,

interrumpe el trajín.

"Feliz día de la mujer" escucho decir,

al tiempo, aquel hombre ataviado para el efecto,

ofrece flores rojas a las mujeres.

-Es un día especial: 8 de marzo-

Cruzo una y otra vez por el lugar,

nadie me ve.

Soy mujer, pero el hombre de corbatín,

no sonrío, no me ofrece flores, no me felicita.

Mi anaco, mi pachallina, mis wallkas,

me hacen invisible.

Nadie me ve, el hombre del corbatín ahorra sus rosas,

sus sonrisas, sus palabras.

Soy mujer, es el día de la mujer,

se celebra este día con flores y exclusión.

Como si no perteneciese a este espacio.

Mi ser no merece una flor.

Así recuerdo el 8 de marzo,
eso sí, con pachallina, anaco y mis wallkas.

II

Urpikulla

Urpikulla, yuyaypi shuyushka kikinta rikusha ninimi,
punchan Inti tayta ashtawan llimpikun, chaypi
kikinpa sumak ñawipi ñuka kuyaywan
ñuka makiwan allimanta kuyashpa kushichisha
kikinpa rikuypi achiklla chaska shina kawsasha ninimi.

Palomita

Palomita, al dibujarte en mis pensamientos te veré,
cada día cuando el sol brille más, ahí te veré
al acariciar tu hermoso rostro con mis manos te alegraré
viviré en tus ojos como unos luceros brillantes.

Rasu Paza Guanolema (1973)

Kichwa Puruwá

Comunidad de Baldalupaxi

«Al escribir visibilizo la manera en que vivimos, el territorio y el tiempo en el que nos ha tocado vivir; el pueblo al que perteneces, la espiritualidad, la belleza de la lengua, nuestra cultura y nuestra historia, en suma toda la filosofía runa (ser humano), de la que hasta ahora no se ha dicho nada».

Rasu es egresado de la carrera de Lengua y Literatura en la Universidad Central de Ecuador. Es profesor de quichua en el Centro de Pensamiento y Culturas Andinas Tinkunakuy. En el año 2017 obtuvo el segundo lugar en el concurso literario "Un canto a la vida" organizado por la Carrera de Lengua y la Literatura de la UCE.

100

Pachamamapa sisa

Maykan chikan chirimuyupa ñawpa pachapichari kanpa rimaytaka uyarkani.

Maykan kullkishina, rasushina allimanta rikuk Mama Pachapichari kanpa ñawikunataka rikurkani.

Maykan waranka watakunachari kashka kanka.

Maypitak karkanki, maypi. Imatak karkankiyari, waranka wata ñawpaka.

Ñukaka kan armachun, kan upyachun, chuya achik yakumi karkani.

Allimantami tukuy churana illaklla ñuka kayman shamuk karkanki.

Ñuka kay, kallpakuk mayuman rishpami armak karkanki.
 Kipaka ishkay makiwan hapishpami upyawak karkanki.
 Kanka, ñuka kanpa tukuy ukuktapash, ukkutapashmi
 riksichun sakiklla karkanki.
 Chay kipaka, kanpa ñutuklla ukkupa, munaypa milkimi¹
 ñukapi llutarishpa sakirik
 karka.

Chaymanta pachami kanpa rupak sumaymana chuchukunapash
 ñukapa kisha tukurkakuna.
 Ñukapa kawsaytapish punchan punchanmi
 kanpa yura mallkiwan awashpa rik karkanki.
 Kanpa aychaka wiñayta mana wañunchu, shamurayakunllami.
 Kunanpash, ñawpamanta shamushpami kutin kaypi kanki,
 ñukapa karawan, ñukantin.

Flor de la Madre Naturaleza

¿En cuál de los tiempos remotos de chirimoya escuché tu voz?
 ¿En qué tiempo, tal vez, conocí tu rostro cuando la Madre
 Cosmos se estaba deslizando lentamente como la plata, como la
 nieve?
 ¿Hace cuánto habrá sido?
 ¡Dónde estabas, dónde! ¿Qué eras hace miles de años?

101

Yo, para que tú bebas, para que tú te bañes, era el agua
 transparente.
 Lentamente te venías hacia mí sin atavío.
 Te bañabas en el río torrentoso que era yo.
 Luego me saciabas aferrándote con las dos manos.
 Tú, con insistencia me dejabas que yo conociera tu
 cuerpo y tu esencia.
 Luego se quedaba adherido a mí tu perfume suave y
 delicioso.

1 Milki: perfume

Desde entonces tus hermosos y cálidos senos
se hicieron mi morada.

Mi vida iba tejiendo día tras día con las ramas de tu
árbol.

Tu carne no se muere nunca, vuelve una y otra vez.

Hoy también, llegaste desde el tiempo infinito y estás
presente, pegada a mi piel, tú y yo

juntos.

Pichari kaymanta kak runa llaktayukkunamanka kutin yayta tikrachinka

Runakunami karkanchik shinapash mana niwarkakunami.

Yuyakkunami karkanchik, shinapash mana kikin ukukyuyata
charinkichikchu niwarkakunami.

Kay allpamanta churiushushikunami karkanchik, shinapash
mana niwarkakunami.

Kay allpapi wacharishka muyukunapakka, iñichinkapakka
shuktak yanka shutikunawanmi shutichiwarkakuna.

102

Abya Yala Mamatapash shuktak yanka shutiwanmi
wakllichirkakuna.

Tawka shimita rimakkunami karkanchik, shinapash ñukanchikpa
shimikunaka mana shimikunachu niwarkakunami.

Inti taytapapash Mama Killapapash wawakunami karkanchik,
shinapash yanka antawallkanawanmi tukllarkakuna.

Arawikkunami karkanchik, shinapash amsapacha
wañuchikkunapa wakayllatatakmi killkachun, kaparishpa
nichun churarkakuna.

Hatun wasichikkuna, pachakawakkuna, pakchishuyukkuna,
yuyakkuna, amawtakkuna, pakchikillkakkuna, yupakkuna,
arawikkunami karkanchik... kunankamami shinallatak kanchik.
Pachakama, Pachamamashinallatakmi karkanchik,
Apunchikkunami karkanchik, shinapash ñukanchikpa
yuyaykunapi, shunkupipash wakcha yuyayta, mañana muspa
yuyaytami kimichirkakuna.

¡Manarak tsala kawsayta kawsashpaka kushimi karkanchik!

Ñukanchikpa ukukyuyayka mana tsalapunchik, tsalayuyay,
tsala karimantalla yuyayshinachu.

Ñukanchikpa willkayka mana Jesúsmanta rimanachu. Ñukanchikpa
willkayka warankayuk kawsay awaymantami riman, willkaka
tukuyschina sami kawsayllatakmi
kan.

Ñukanchikpa kullkayka mana esclavismomanta,
feudalismomanta, capitalismomanta, socialismomantapash
wacharirkachu.

Pichari runakunapa ñawsa ñawikunataka achikyachinka.

Pichari ñukanchikpa apunchikkunapash yuyarichun ninkunami
nishpa willanka.

Pichari hatun yayamamapa sapi kawsayta sisachinka.

Pichari kutinllatak ñukanchikpa Mama, willka Pachapa
Apunchikkunawan rimanakuy
tukunkakuna.

Pichari kayllapitak wacharishka mushuk muyuta kutin tarpunka.
Pichari kay hatunyayamamapa samaywan wacharishka muyutaka
kamay tukunkakuna.

103

Runa yuyaywanpash runa shunkuwanpash kay pachapi
wacharishka wamprakunachari
kanka.

Ñawpamanta yuyayuk RUNAKUNAMI kanchik. Muspakunataka mana
chaskishunchu, llullakuna, Apya Yala yachaykunatapash
sapiyachaykunatapash wañuchikkuna.

Kay willka allpamanta makanakuk churiushushikunami
kanchik.

Pichari kay sami tullpuyuk sara sisankakama, pukunkakama
rikunka.

¿Quién refrescará la memoria de los pueblos originarios?

Éramos *RUNAKUNA* y nos hicieron creer que no lo éramos.
Éramos filósofos y nos hicieron creer que no teníamos filosofía.

Éramos hijos e hijas de estas tierras y nos hicieron creer que no lo éramos.

Para convencernos inventaron nombres latinos, griegos, romanos y árabes para las semillas nacidas en estas tierras.

Hasta a mi madre continente Abya Yala la prostituyeron con el nombre de América.

Éramos grandes políglotas y nos hicieron creer que nuestras lenguas no eran lenguas.

Éramos hijos de *Tayta Inti* y *Mama Killa* y nos encadenaron con falsas medallas de lata.

104

Éramos poetas y nos pusieron a escribir y a recitar el llanto de los criminales convictos medievales.

Éramos grandes constructores, astrónomos, arquitectos, filósofos, científicos, literatos, matemáticos, poetas... y lo seguimos siendo.

Al igual que *Pachakama* y *Pachamama*, éramos dioses y diosas, pero nos metieron en nuestras cabezas y corazones una imagen pordiosera, estúpida, de mendicidad.

¡Éramos felices hasta que nos civilizaron!

Nuestra filosofía no corresponde a ese pensamiento teocéntrico, antropocéntrico, patriarcal-occidental.

Nuestra espiritualidad nada tiene que ver con el cristianismo. Nuestra espiritualidad responde a este

gran tejido original milenario, lo sagrado es la trama
de la vida misma

en sus distintas formas.

Nuestra economía no nació del esclavismo, feudalismo,
capitalismo ni socialismo.

¿Quién quitará la venda de los ojos de nuestra gente?

¿Quién nos dirá que nuestros dioses y diosas también
necesitan memoria?

¿Quién reconstruirá la memoria de los abuelos y las
abuelas?

¿Quién refrescará el aliento de los pueblos originarios?

¿Quién tendrá la sensibilidad de comunicarse, otra vez,
con los dioses y las diosas de la

sagrada *PACHA*, nuestra Madre?

¿Quién sembrará la nueva semilla nacida en estas mismas
tierras?

¿Quién será capaz de cuidar el nacimiento de esta planta
alimentada con la memoria de

los abuelos y las abuelas?

105

¿Será la nueva generación con pensamiento y corazón
runa?

Somos *RUNAKUNA* con una memoria milenaria. No
claudicaremos ante los ignorantes, farsantes, asesinos
de conocimientos y sabidurías de Abya Yala.

Somos hijos e hijas indomables de estas sagradas
tierras.

¿Quién nos dará la cara hasta que florezca y madure el
maíz de colores?

Inti Cartuche Vacacela (1980)

Kichwa Saraguro

Comunidad de Chukidel-Las Lagunas

«La poesía es una forma del saber humano
que puede conectar el corazón y la razón».

Inti es sociólogo y profesor de lengua kichwa en varias universidades del país. Actualmente realiza un doctorado en Sociología en la Universidad Autónoma de Puebla – México. Es premio de Literatura Kichwa “Jacinto Collaguazo” (2008).

I

Akapana

Akapanami kanika
urmamunilla shina yarin
maykan kucha chaskichun illanmi.

Rasuyachik wayratami uyani
wixsatata kushikuywan shiktachikta rikuni.

Shina karpika ñukaka,
–urkupak churi,
waykukunapak wawa kashpa–
shuk ñawpa *kacharpayakuta*,
chushak kayta
allpakuyuyta kinkurik suni asiriyta
runtu kachun nishka shututapish uyachini.

Wayra, imapaktak pukumuwankillayari,
akapana muyutaka ñuka ukupimi ña charinika.

Uyariway!
chakishka panka shinami urmamuni
ñawpakawsaywan may hukushkami kanika.

Tormenta

Tormenta soy
y parece que caigo directo
no hay laguna que me reciba.

Escucho el viento congelarme
agrietarme el vientre con alegría.

Mientras yo,
-hijo de la montaña,
nieta de las quebradas-
silbo una despedida tan antigua
un sin-ser
una larga sonrisa curvando el terremoto
una gota lanzada a ser granizo.

¿Para qué soplas, viento,
si ya llevo dentro la semilla de la tormenta?

¡Escucha!
caigo como hoja seca
pero estoy tan mojado de historia.

II

Chishiyamuy warmi

Achik-warmikulla
kanllatak-warmikulla
uchuylla kushikuylla
manchayta kallpachik wayrakulla
pakarimuy shinami chayamuwankika
allpata rumikunawan killpashpa
chaypimari intisisakunata tarpukunchikka
llaki pacha tiyakpipash kawsanakunkallaka.

Kanpak purimuy pika pachaka chinkarinllami
urku sami, kushikuy, sinchiyuk kanki

tuta illak warmi
intita kuyak pani
asinta asinta pawashpallami rinchik
rumin ruminta paktanakunkakaman
kay pachata urku ukshawan killpankakaman
"shuk punchami wañushpa, warankami kawsarishpa",
shuk punchami asishpa, warankami kuyanakushpa
kawsashpallapash kawsanakushunyari
warmi achik, achik warmi
chishiyamuy runa kuyay shinakulla.

Mujer atardecer

Mujer-luz
mujer-tú misma
pequeña alegría
viento que arrasa el miedo
como el amanecer me llegas
rociando el suelo de piedras
en él sembramos girasoles
que se mirarán aun en el mal tiempo.

108

En tu caminar se desvanece este mundo
bendición, alegría y fuerza de montaña
mujer sin noche
hermana del sol
contigo saltamos de risa en risa
piedra a piedra hasta alcanzarnos
hasta cubrir de paja de cerro este mundo
"un día muriendo, mil renaciendo"
un día riendo, mil queriendo
vivir el uno para-en el otro, mientras se vive,
mujer-luz, destello femenino,
como el cariño andino a los atardeceres.

José Segundo Viñachi (1970)

Kichwa Otavalo

Comunidad de Peguche

«Mis versos son dedicados al amor, a la naturaleza, y a la esencia de mis ancestros según la cosmovisión indígena».

Segundo es agricultor, artesano, músico e investigador comunitario. Ha viajado como *mindalae* a diferentes lugares del mundo. Actualmente prepara la publicación de su libro *Kawsaypi ñankuna*, Los sueños de la vida.

Malkuta tapuy

Ninan malku huchapash kachun kay tapuykunamanta
kishpichiwanki
Pita kay allpa mamapika kanta puntaka sarurka kawsarka
Pita kay yakutaka kararka pimantata kay sara muyuka
mirarishka
Pita kay kwychitaka shuyushka imamantata kay yawarka
tukushka
Pita kay wayusakunataka apamurka maymantata shamurka
Pita kay urkukunataka wasichishka chukllamanta kushni
llukshikshna kushninahun
Imashpata kay walunyashka yakutaka yawar kucha nin
Imashpata kay waykukunaka ninan haka tukushka
Imashpata kay pukyuka larkamanta pakcha tukushpa
kawsashna Kallpahun maymanta rihun maypita chinkarin
maypita tukurin
kanmi shimi millmalla huntashka mishukuna wanchinkapa
maskanahukpipash sinkapi sashpa pakawashkanki
kishpichiwashkanki
kanmi yachanhi imashna kay allpa mama kallariپی

kashkamanta imashna unkuchishpa tukurinahunchimantapash
ninan malku nara chinkarispallata kampa pakashpa
wakaychishka yachaykunata ushaykunata willachiwanki
ñukapash shamuk wiñay wawakunaman willachinkapa
kan chinkarikpika pita tapuytapash ñana ushachu
ñuka kawsaywan chinkarishpa kanshnallatachu hawa
pachaman
pawashpa kawsankapa rina kani imata nishpami tapuni
ninan Malku

Pregunta al cóndor

Poderoso cóndor así sea un pecado discúlpame por estas
preguntas

Quién antes que tú ha pisado ha vivido en esta tierra

Quién ha regalado este manantial de agua

Quién creó este grano originario llamado maíz

Quién ha diseñado este arco iris

Quién ha hecho esta sangre

Quién ha construido estas montañas tipo chozas humeando
fumarolas

Quién ha traído de dónde vienen estas ratas cuál es su
origen

Por qué esta laguna es llamada Yawar cocha

Por qué estas quebradas son tan profundas

Por qué este río es una corriente viva

Hecho una cascada flotante

Para dónde va en dónde se pierde cuál es su fin

Poderoso cóndor tu nariz fue mi refugio

Cuando los barbudos me buscaban para aniquilarme

Solamente tú sabes cómo fue la creación

Y por qué ahora estamos enfermos en la peste de esmog

Oh poderoso cóndor antes de tu extinción

Cuéntame tus secretos que tienes reservados

De tu sabiduría de tu poder

Para así poder transmitir a mi futura generación

Si tú te pierdes ya no tendré a quién preguntarle

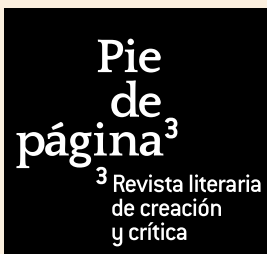
Cuando yo me muera acaso me iré al celeste infinito
 Donde muchos seres vivos viven volando como tú.

Rikushpa yuyay

Kanta rikuyka inti taytata kuychishna sisata ankas
 pilpintuta
 Ñuka makipi charikshnami muspani
 Ñuka yuyaywampash ankas pachaman pawashpa chinkarini
 Ñawpaman washaman kinrayman tikrashpa rikuypi
 pipash na rikuriwanllu
 Chirilla samayllami waktashpa yalliwan
 Hawata rikukpi ancashna pawashpa chinkarinkika
 Ñawita wichashpa shayarini wiki shutushpa wakani
 Samayta hapikpi kampa mishki samayllami tinishpa
 sakiwanka
 Rikcharini rikuni takarini kuyachini ñuka rikraman
 markarimukpi ukllani
 Chay killa mamashna chawa ñawihuta rikuni
 Upaman kimirishpa chay puka wayta sisahushna shimuhuta
 muchani
 Ñawi puralla rikurishpa asinchik
 Kan kanmi kanhi kay intishna kay kuychik sisashna kay
 ankas pilpintushna
 Kanta ñuka makipimi charini, ñuka kampa makipimi
 sakirini
 Kutinlla rikraman satirimunki kutinlla upaman
 ukllarinchik
 Kuyarinchik mucharinchik
 Kay pachata sakishpa hawa pachaman yuyaypilla sikashpa
 chinkarinchik
 Payhi, payhi ninimi kay kuyayta kumpitashkamanta
 Payhi paktalla chawayarishpa kishpirishkamanta
 rikuchirishkamanta kawsashkamanta
 tukuyamanta ñuka ñukapalla kuyaymi kanhi

Viéndote pienso

Cuando te veo es como ver al padre sol
Una flor de arco iris una mariposa azul
Es como tenerte en mis manos y enloquecerme
Con mi pensamiento vuelo hacia el cielo azul y me pierdo
Miro adelante atrás y a los lados nadie se asoma
Tan solo una sombra fría me pasa golpeando
Veo para arriba te desapareces como un cóndor
Cierro mis ojos y me pongo a llorar
Respiro, mas tu dulce aliento me queda empapado
Me despierto te veo te toco te acaricio
Te inclinas a mi brazo y te abrazo
Al ver tus ojos es como la madre luna
En silencio me acerco y te beso, aquellos labios rojos
como una rosa roja
Nos miramos los ojos y nos reímos
Tú, eres como el sol como una flor de arco iris como una
mariposa azul
A ti te tengo en mis manos y yo me entrego en tus manos
Otra vez te inclinas en mis brazos
Nos acariciamos nos besamos
Dejando esta tierra volamos hacia arriba con nuestros
pensamientos y así nos perdimos
Gracias, gracias por haberme compartido tu amor gracias
por habernos purificado liberado reconocido vivido a
escondidas
Por todo esto tú eres mi único y un solo amor.



3 / Guayaquil
II semestre 2019
ISSN 2631-2824

Carta de Miguel Ángel León a Vicente Huidobro

113

Letter from Miguel Ángel León to Vicente Huidobro

Humberto E. Robles
Professor Emeritus
Northwestern University

A estas alturas, sabido es que las prácticas literarias de la Vanguardia artística estaban en el aire en el Ecuador desde al menos la segunda década del siglo XX hasta mediados de los años treinta. Sabido es, asimismo, que durante

ese lapso se libran luchas de carácter ideológico y político, luchas que no solo informan cambios en los gustos literarios, sino también en nuestro sentido histórico; y, como también sabemos, la literatura es una forma de hacer historia.¹

La recepción de una obra y los cambios de orientación en el aprecio de las mismas, por demás está decirlo, no poco tienen que ver con los ejes de poder y con la influencia que estos ejercen sobre el espíritu de la época. En el Ecuador, Quito, Guayaquil y Loja fueron quizás los centros nacionales de mayor influencia en lo que a las corrientes artísticas se refiere. Se entiende bien que en las dos primeras ciudades se gestaran con mayor intensidad los diferentes cambios y orientaciones que afectaron la esfera pública. En el caso de Loja, sin embargo, habría que ver el porqué durante esos años esta urbe, relativamente pequeña y ubicada a señeras distancias de mayores centros metropolitanos, tuvo un papel destacado en el horizonte de las letras. Habría que investigar ese pormenor en detalle. Pienso, sin embargo, que Loja tuvo en esa época y antes un nivel de poder letrado que no era distante al de Quito y Guayaquil. Además de contar con la huella de planteles como el "Bernardo Valdivieso" y, en general, con un lato inventario de publicaciones de buen cali-

114

1 Importa aquí sugerir que demos una mirada retrospectiva, y que al menos pensemos en la Revolución de 1895 en términos de los pasos que el Ecuador inicia en ese entonces hacia la modernidad. Así, vale recordar con Alfredo Pareja Diezcanseco que esa revolución, capitaneada por Eloy Alfaro, afectó el espíritu de la época y generó «una transformación del alma nacional [...]; todo nuestro adelanto social deriva de ella; toda la decisión ecuatoriana por las formas libres de la convivencia [...] posibles fueron debido al triunfo del 5 de junio de 1895». Ver: *Historia del Ecuador*, Quito, 1962, p. 319. Impensable pensar, cabe repetir, que las letras no sufrieran secuelas y sacudidas.

bre, no deja de impresionar que varios escritores de reconocida influencia y autoridad en el país, sin prolongar la lista, tienen sus raíces en Loja (Pío Jaramillo Alvarado, Benjamín Carrión, Pablo Palacio). Dentro del Ecuador, no obstante, Loja parece ser la excepción y no la regla.

Así, queda mucho por averiguar para entender lo que estaba ocurriendo en el ámbito literario de las que, sin sentido peyorativo, podrían llamarse urbes provincianas. ¿Es que no llegaban allí las inquietudes y la novedad que estaba en el aire? Seguramente ese no era totalmente el caso, y por eso intriga la joven figura de Miguel Ángel León (1900-1942), oriundo de Riobamba, con probables conexiones, como veremos, pero cuya presencia se esfuma, a no ser al nivel local. M. A. León, por ejemplo, figura en las páginas de *Savia* de Guayaquil, revista que tenía numerosos canjes internacionales.

115

He tratado de averiguar en las historias de literatura a mi alcance, en estudios y en diccionarios, en aras de enterarme más sobre su figura a fin de no patinar aún más en la ignorancia, pero, desde donde me encuentro, lo único que he conseguido establecer es que su fulgor se ha casi esfumado, a no ser el hecho de que se lo reconoce en su nativa Riobamba como un admirado y distinguido pedagogo. Pareciera que, en el momento actual, el literato, socialista y vanguardista M. A. León ha sido ya casi borrado, a no ser, repito, en la historia de su Riobamba natal donde su presencia perdura y sigue vigente: cuenta allí con especial aprecio y un amplio aval.

Todo lo anterior es una manera, primero, de llamar la atención a las sugerencias de las teorías de la recepción que me sirven de guía,

tácitamente aludidas aquí y allá (Hirsch, Schücking, Jauss, Iser); sugerencias que la carta de M. A. León auto-refleja y nos incita a cavilar en torno a pormenores como, i.e., la fama, el gusto literario, los grupos, las formaciones y cenáculos, las instituciones, la prensa, la producción, divulgación y promoción de una obra, etc. Un segundo cometido es recalcar cómo el lector, o el filólogo, también juega un papel en desenterrar y ampliar el horizonte de la historia literaria. Sobre esto último, la pregunta fundamental aquí es cómo llegó a mi poder la carta que reproduzco a continuación en formato facsimilar, y también, a su vez, como una transcripción que permite realizar una más fácil lectura textual con alguna glosa a pie de página. En el fondo están los archivos. En este caso los de la familia Huidobro en Chile.

116

Mi buen amigo René de Costa, dedicado experto y reconocido difundidor de la obra de Huidobro, mientras examinaba la correspondencia del vate nacido en Chile, a la cual él tuvo el privilegio de tener acceso, encontró la carta citada. Al tanto aquél de mi interés en la Vanguardia, énfasis Ecuador, la fotografió y me la pasó ya hace muchos años. La he tenido archivada, y cuando recientemente he visto que en *Pie de página* persiste, conforme ocurre en múltiples latitudes, el interés en Huidobro, he decidido rescatarla y hacerla llegar a los lectores de la flamante revista académica que publica la Universidad de las Artes, Guayaquil, y que cuenta con mi apoyo.

Volví a leer la carta, y aguijó inquietudes en mí en cuanto a perspectivas de la recepción que atizan y consolidan la fama. Obvio que M. A. León ofrece una suerte de loa a la

figura de Huidobro quien hacia 1923 ya iba camino al reconocimiento de ser uno de los mayores poetas en lengua española que, desde Rubén Darío, han conmocionado el gusto literario. El siguiente paso fue tratar de entender, en vista de que muy pocos de los libros de Huidobro circulaban en el Ecuador, cómo pudo haber conseguido M. A. León acceso a Huidobro, tanto como para dirigirle una carta en 1923 a París.² No tengo el sobre donde constarían las señas de aquél en Francia, pero está claro que la carta la envió M. A. León a la capital francesa. Sigue que el joven escritor de Riobamba tuvo contacto con alguien que le procuró la información necesaria.

Leemos otra vez la carta y encontramos allí un nombre, el de Diego Double Urrutia (el nombre correcto es Diego Dublé Urrutia; y, sabemos que se casó con Mercedes García-Huidobro Fernández, hermana de Vicente Huidobro. Estamos al tanto también de que aquél procedía de una familia distinguida, que escribió poesía y que su carrera diplomática como representante de Chile fue extensa. Mientras se desempeñaba como tal en Ecuador, el gobierno de su país le confirió el cargo de Ministro Plenipotenciario). Así, es posible que Dublé Urrutia fuera quién le abrió pautas a Miguel A. León. No tengo acceso a los archivos de este último, y por lo tanto no sé si Huidobro le contestó. Material hay allí, no obstante, para rastrear posibles archivos, para averiguar detalles y hasta para escribir algo de historia. Sorprende, por cier-

117

2 Poca mención en ese entonces, relativamente hablando, había de Huidobro en el Ecuador, a no ser, y esto lo aclaro en la siguiente nota, entre lectores privilegiados en todos los sentidos de la palabra.

to, que M. A. León no sepa bien el apellido de Dublé Urrutia.³

Volvemos a la carta y encontramos una serie de pormenores que sugieren que M. A. León no estaba muy enterado de la trayectoria vital y literaria de Huidobro. En lo primero, no hay indicación de que estuviera al tanto de las presuntas escaramuzas del escritor chileno por

3 En vista de ese desliz, caben aquí varios comentarios y conjeturas: ¿Consiguió M. A. León la dirección de Huidobro en París por otras fuentes? ¿Fue César E. Arroyo esa posible fuente? Recuérdese que en ese entonces el diplomático ecuatoriano Arroyo se hallaba de visita en la capital del país; recuérdese también que a fines del 1922 Arroyo había publicado en la revista *Quito* un artículo titulado "La nueva poesía en América" en el cual hablaba de Huidobro y de Tablada; y téngase presente, asimismo, que a principios de 1923 el susodicho dio una conferencia magistral sobre "La nueva poesía: el Creacionismo y el Ultraísmo". Al respecto, sabemos que Arroyo integró el equipo que publicaba, bajo el liderazgo del sevillano Rafael Cansinos-Asséns, dos importantes revistas españolas de vanguardia: *Cervantes* y *Grecia*. Huidobro frecuentó la amistad de Cansinos-Asséns, e incluso se carteó con él antes de que emprendiera su primer viaje rumbo a Europa. Dublé Urrutia, deducimos por la carta, se hallaba hacia 1922-1923 en Quito y sin duda estuvo presente en la referida conferencia de Arroyo. En calidad de diplomático y cuñado, ¿divulgó entonces Dublé Urrutia ejemplares de los libros que menciona M, A, León, cuando Arroyo dio la referida conferencia? ¿Estaba a la sazón el joven M. A. León cursando aún jurisprudencia en Quito? ¿Asistió a la conferencia? En cada caso puede que sí. Puede también, vale añadir, que Arroyo haya sido quien le proporcionó las señas de Huidobro en París y quien inculcó a M. A. León a que le escribiera al poeta nacido en Chile. Tampoco está fuera de lo posible, en vista de la errata en el apellido de Dublé Urrutia, que M. A. León, quizás para otorgarse mayor roce, pidiera prestado para sus propósitos el nombre del cuñado de Huidobro. En el fondo, como insisto en reiterar después, la lección es recapacitar sobre cómo circulan los libros y cómo se promueve en los respectivos grupos el gusto literario y el espíritu de la época; y, por contigüidad, deducir cómo se fomentan los intereses colectivos, los ideológicos incluidos, y las famas personales. Sea como fuere, el lector podrá ver comentados y reproducidos los textos de Arroyo en la 2ª ed. de mi *La noción de vanguardia en el Ecuador* [1989], Quito, 2006, pp. 27-34, 81-104.

lograr la fama, porque se reconozca su merecido estro poético, cual ocurre con las disputas y polémicas sobre el creacionismo que el autor del *Espejo de agua* tuvo con Pierre Reverdy, del grupo *Nord Sud*. M. A. León las evita o las desconoce. Obvio que desconocía la existencia del referido *El espejo de agua* y de *Horizon carré*, escritos que respecto a esa polémica fallan en favor de Huidobro. Inducimos de todo ello que el trato con Dublé Urrutia no fue tan íntimo como pareciera indicar la carta.⁴

Una lectura de la carta revela cierta inclinación melosa de parte de M. A. León, al menos este lector la percibe hoy así; aquél pareciera estar promoviendo el culto del Maestro. Múltiples son los atributos que enaltecen al poeta nacido en Chile, que lo colocan en el empíreo de la FAMA, que la fomentan y la aúpan. Y no es que M. A. León no tuviera observaciones de buen lector. Hay algunas auténticas, perspicaces. Lo que ocurre es que cae en las exageraciones del espíritu de la época, de los gustos hiperbólicos prevalecientes, al menos en los del ámbito ecuatoriano. Me refiero al lenguaje que en ocasiones peca hoy de abultado. M. A. León, cual metafórico Ícaro, quisiera elevarse más allá de su alcance por medio de vocablos que a estas alturas resultan altisonantes, huecos y laborados, que confunden en su propia expresión la diferencia entre el ornamento, el arte que se añade al arte, y el adorno sin más. ¿Pretende acaso M. A. León colocarse al lado del

4 Caso aparte, sin embargo, por un lado, M. A. León dice "Torre Eiffel", conforme a la versión en español. ¿Leyó esa obra en nuestro idioma? Por otro lado, aunque se fija elocuentemente en el motivo de la guerra en Ecuatorial, no se le ocurre pensar en el título de ese escrito, título pertinente a un oriundo del Ecuador; título que remite, además, a múltiples alusiones en el poema: trinchera, división, paralelo cero, línea imaginaria, y más.

«maestro, apóstol gallardo de los iconoclastas», y quizás hasta, por medio de él, de Huidobro, rozar los atributos de la fama, pero esta es patrimonio de solo unos cuantos, de los ungidos?

El texto de la carta que sigue, quisiera pensar, algo ilustra sobre los vericuetos que entran en la promoción de una obra literaria, sea la divulgación, el conocimiento de otros idiomas (¿hemos de deducir que M. A. León leía francés?; *Tour Eiffel* vio la luz en ese idioma⁵), los juicios críticos, los contactos, lo que está en el aire, las modas y el consumo, las limitaciones, la falta de libros, («Aquí es imposible conseguir ningún libro suyo, nuestras Repúblicas nuevas están apestadas de estupidez y arcaísmo»), la frustración y hasta el desprecio de parte del intelectual de "la periferia" hacia su medio, la pobreza editorial, piénsese en el folleto a que alude,⁶ la originalidad, las promociones y todos los vericuetos que son parte de la sociología del gusto literario y que a la larga confieren la fama a unos sí y a otros no; a unos por poco tiempo, mientras a otros, a los ungidos, los convierte en clásicos, perduran.

He aquí la carta: una curiosidad en tantos sentidos que el lector sabrá calibrar.

120

5 ¿Se refiere acaso a *Labios sonámbulos* (1923) de su autoría?

Humberto Robles (Manta, 1938). Profesor Emérito de Northwestern University. Uno de los principales especialistas latinoamericanos en los movimientos de la vanguardia; es estudioso también de las culturas regionales, de las representaciones femeninas en la novela; las imágenes de la ciudad, y las relaciones de teoría y cultura. Ha publicado, entre otros, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* (1976); *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)* (1989); la edición crítica con un extenso ensayo de presentación de *El montuvio ecuatoriano*, de José de la Cuadra, estuvo a su cargo (1996); *De Pigafeta a Borges. Ensayos sobre América Latina* (2008); *Michaux y su Journal de Voyage. Hacia ecuadores y allende. Presencias, rastros y contrapuntos (con varios rescates y anexos)* (2016); e *Imagen e idea de Guayaquil* (2019, edición selección y notas).

ECUADOR *Riobamba, mayo 14 de 1923.*

Señor

Vicente Huidobro.

París.

Su voz ha llenado nuestras almas tropicales, como la noche se llena de luna; su corazón, gran estambre de astros, ha fecundado nuestra substancia gris. Desde aquí, desde esta tierra que es un paréntesis de volcanes, yérguese mi voz, combada i luminosa, como una columna de surtidor nocturno, hacia su oído, diapasón de música estelar.

Su primer libro que centró en mi espíritu tiene la belleza que debe tener la aurora de un astro recién nacido, se llama "Pagodas Ocultas"; en él se insinúan ciertos sedimentos de un arte bíblico y uncioso, tiene la juventud y el olor del cantar de los cantares. Luego "Ecuatorial" en el cual ha conseguido forjar un collar polícromo de horizontes desconocidos. Luego he leído "Torre Eiffel", gracias a la amabilidad de su coterráneo Diego Double Urrutia, quien me hiciera la distinción de darme a conocer; en él se siente la guerra, como un vértigo de sangre, como una espiral taladrante de angustia i terror; espiral que estuviera forjada con acero de pupilas rabiosas i caldeadas. Oh la belleza de aquel poema UN DIA LA PAZ VENDRA

Aquí es imposible conseguir ningún libro suyo, nuestras Repúblicas nuevas están apestadas de estupidez y arcaísmo.

Espero en su amabilidad para que me envíe algunas de sus obras, para las cuales tendré una devoción perfumada.

Le remito este pequeño folleto; como ve Ud., es muy pobre y mal presentado, nuestros esfuerzos no dan para más, pero verá Ud. mucho mérito en su fondo i la actitud del triunfo que en los músculos del alma pone la juventud y el entusiasmo.

Doy un efusivo estrechón de manos al Maestro, apóstol gallardo de los iconoclastas i me pongo a sus órdenes.^{6 7}

Miguel Angel León (firma)

6 No he alterado en absoluto el texto de la carta. He mantenido en los más mínimos detalles el original, incluso la ortografía y las erratas. El lector sabrá tener eso en cuenta.

Riobamba, mayo 14 de 1923.

Señor

Vicente Huidobro.

París.

Su voz ha llenado nuestras almas tropicales, como la noche de
llena de luna; su corazón, gran estambre de astros, ha fecundado nues-
tra sustancia gris. Desde aquí, desde esta tierra, que es un parén-
tesis de volcanes, yérguese mi voz, combada i luminosa, como una co-
lumna de surtidor nocturno, hacia su oído, diapasón de música estelar.

Su primer libro que centró en mi espíritu tiene la belleza que
debe tener la aurora de un astro recién nacido, se llama "Pagodas
Ocultas"; en él se insinúan ciertos sedimentos de un arte bíblico
i uncioso, tiene la juventud i el olor del cantar de los cantares.
Luego, "Ecuatorial", en el cual ha conseguido forjar un collar po-
licrómo de horizontes desconocidos. Luego he leído "Torre Eiffel",
gracias a la amabilidad de su conterráneo Diego Double Urrutia,
quien me hiciera la distinción de darme a conocer; en él se siente
la guerra, como un vértigo de sangre, como una espiral taladrante
de angustia i terror; espiral que estuviera forjada con acero de
pupilas rabiosas i caldeadas. Oh la belleza de aquel poema UN DIA
LA PAZ VENDRA.....

Aquí es imposible conseguir ningún libro suyo, nuestras Repú-
blicas nuevas están apestadas de estupidez i arcaísmo.

Espero en su amabilidad para que me envíe algunas de sus obras,
para las cuales tendré una devoción perfumada.

Le remito este pequeño folleto; como vé Ud., es muy pobre i mal
presentado, nuestros esfuerzos no dan para más, pero verá Ud. mucho
mérito en su fondo i la actitud del triunfo que en los músculos
del alma pone la juventud i el entusiasmo.

Doy un efusivo estrechón de manos al Maestro, apóstol gallar-
do de los iconoclastas i me pongo a sus órdenes.

Agustín Ángel León

José Henríque,

El Hotel

Buenos Aires, Final Abierto, 2015

Con *El Hotel*, su tercera novela, José Henríque sorprende y envuelve al lector desde las primeras páginas, cuando se nos presenta a un narrador en primera persona, punto de vista que se mantiene en todo el libro. Un hombre no nombrado, desnudo y encerrado en un cuarto sin ventanas, se siente desazonado y sin salida, sin entender lo que le ocurre: «Es muy difícil salir de un lugar así» (p. 11). Como en un cambio de escena, marcado por la alternancia tipográfica, el lector se encuentra con una secuencia que se asemeja a la anterior, pero en un tiempo distinto, y así continúa la narración.

El escenario de la historia es un hotel, configuración topográfica de un malestar general que toma a todos. Se puede leer el hotel como el propio mundo, dado que esta sociedad caótica es una locura. Lleno de cuartos, pasillos y escaleras por los cuales circulan múltiples personajes, en cuyos espacios las relaciones humanas son marcadas por conflictos, por la diferencia y la distancia, aunque se pretenda que haya intersección de afectos.

La trama se concentra en las relaciones familiares de Julia, Ariel y la Deo a lo largo de la narración. El narrador, personaje de la historia, testigo de la vida y de los relatos de los otros, toma su condición de extranjero en ese clan familiar, pero al mismo tiempo es su propia historia la que va construyendo, tipeando en su Remington de carro largo, pues necesita escribir para no sucumbir.

El narrador-escritor de la novela está puesto entre dos tiempos, un presente en que «todos se fueron» y un pasado rememorado por la escritura: «Cuando me haya cansado de contarle todo esto a la pared del cuarto, me sentaré y seguiré escribiendo, solo, sentado frente a la pesada Remington de carro largo. ¿El olor a tinta fresca, me embriagará lo suficiente como para poder encarar este maldito Hotel, en el pasado, en mi pasado?» (p. 60). El autor de la novela pone como narrador de su obra a un personaje que es también un escritor, alguien que necesita, como en la lección de Pamuk, transformar en palabras las miradas hacia dentro, por más que le duelan. En la narrativa, hay repeticiones,

diálogos que vuelven una y otra vez, como un rumiar constante. Tal vez esa imagen de lo rumeado sea una clave interesante para la lectura de la obra, si pensamos en el narrador y su proceso de construir la historia con sus idas y vueltas en el tiempo, para contarla. En un presente de sufrimiento y percepción de la soledad (o de consciencia de la locura, sea suya o de los demás personajes), escribe sobre años lejanos, en ese mismo hotel en que todo transcurre. Esa perspectiva confiere a la novela un carácter de *mise en abyme*, hay una duplicación especular, la narrativa del presente refleja la del pasado en un entrecruzamiento.

128

Otro aspecto a destacar en *El Hotel* son los diálogos establecidos con otras artes, desde un diálogo explícito con el cine (en el libro aparecen fotogramas de películas), introducido como la posibilidad de un estar afuera del hotel (más allá que el cine funcione en uno de los cuartos). En las charlas sobre las películas se construye la interacción del narrador/personaje con Ariel, e interconectan al lector con las películas que ellos miran. El lector se topa con películas como *Aguirre, la ira de Dios*, de Herzog, justo cuando se acerca la introducción de la Deo en la historia, o *Zelig*, “el camaleón humano”, de Allen. Esta capacidad de relación indirecta con lo real nos hace reflexionar sobre aspectos de la novela y sus personajes. La conver-

sación ocurre no solo con el cine; la música también es un elemento importante, hay referencias musicales que casi se pueden escuchar.

La capacidad de la literatura de dialogar con la literatura es una marca presente, claro. Hay referencias directas, con la introducción de citas de libros, así como en el caso de las películas, no sin motivo. Las citas, más allá de homenajes a escritores, funcionan dialogando con la condición de los personajes, por ejemplo.

El ritmo de la novela remite a un aspecto bien presente en algunas narrativas contemporáneas, ese borrarse de las fronteras, un entrecruzamiento de referencias varias. La propia elección de la(s) tipografía(s) contribuye a eso. Esta alternancia en las fuentes diferencia momentos, sensaciones y tiempos de la narrativa. Se crean, además, diversos diálogos constituidos por espacios en blanco y signos de puntuación, así se rellena de sentido lo no dicho y deja a cargo del lector la reposición de las entrelíneas. En este ritmo diversificado aparece en presencia la fragmentación. Aunque hay un hilo conductor en la narración, la relación entre los personajes en ese hotel y la manera como lo hacen (o no), con lo que pasa fuera de ese espacio, (el miedo de que alguien entre es algo revelador del deseo de mantenerse allí, pero al mismo tiempo, no hay

una negación del fuera), la trama se construye con diversos fragmentos de memoria que van y vienen a lo largo de la narración.

Esa fragmentación está presente en el proceso de las narrativas contemporáneas, pero en esta novela se lleva hasta las últimas consecuencias y el lector se ve enredado en una trama en que la Deo impera como gran metáfora de la locura, que al principio solo se muestra tímidamente, pero se hace fuerte y se muestra totalmente en los capítulos finales, por fin, plena, convirtiéndonos a todos en locos. También, ¿cómo no enloquecer en medio del mundo en el que vivimos? Estamos todos locos, parecería afirmar el texto: «La loca instalada en el medio de locos [...]. La loca se enfurece con los espectadores locos que no prestan atención a su historia y vociferan su propia locura como respuesta, generando una sinfonía infernal de verdades sufridas pronunciadas fuera de tono, lugar y momento» (p. 127). Este manejo de la narrativa, dado también el temario, en algunos momentos remite a una experiencia de lectura que se asemeja a una especie de diván de la terapia freudiana, llevando al lector a una reflexión sobre su propia existencia.

A lo largo de la novela se pone al lector como espectador. Incluso el libro termina con un dibujo de una claqueta, la narrativa como una

gran película. *El Hotel* es una novela densa e intensa que incomoda y nos hace pensar en nuestro estar en el mundo. La lectura vale la pena. Pero no espere el lector una experiencia liviana.

Karina Lima Sales¹

Universidade do Estado da Bahia,
UNEB, campus X,
Teixeira de Freitas-Brasil

¹ Doctora en Estudios Literarios por la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Profesora auxiliar en la Universidade do Estado da Bahia, UNEB, campus X, Teixeira de Freitas - BA. Email: kalisalima@hotmail.com

Carolina Sanín, *Somos luces abismales*

Bogotá, Penquín Random House, 2019

Meditaciones acerca de la existencia del ser humano, no desde la abstracción del ser, sino desde la mirada poética y filosófica sobre la vida concreta, esa que nos vuelve parte de una naturaleza que compartimos con otros seres vivos.

Empecemos con el nombre de la autora. En la meditación “Nombres y ríos”, de *Somos luces abismales*, el punto de partida es un hecho, aparentemente superficial: Carolina Sanín descubre que ella se ha convertido en el nombre por descifrar de un crucigrama en *El Espectador*, bajo la pista: “Sanín, escritora”.

Yo digo “Carolina Sanín”, y estoy diciendo: «Es autora de varios libros. Leí su novela *Los niños* (2014) y me provocó un estremecimiento intenso: esa búsqueda del origen, de la infancia perdida, del horror que provoca aquello que altera lo cotidiano; y ese lenguaje sutil, sustantivo, sugerente siempre. Y es una tuitera que trina con solvencia crítica y soberbio desparpajo».

A partir de esa presencia en el crucigrama, la autora indaga so-

bre su nombre, sobre su abuelo Felipe, a quien le envía una carta que termina diciendo: «En lugar de quemar los nombres de las cosas con las que aún quiero que estés, los mando por agua con el lector, que no sé si sea el mensaje-ro, o si sea, él mismo, ese otro lado donde me figuro que me lees».

En la primera meditación, “El sosiego”, la voz autoral convierte en su interlocutora a su perra, a la que nomina *Ánima*, aunque en realidad se llama *Dalia*, que, realmente, es *Ánima*, y así. «Arriba, a la izquierda, está esculpido san Dionisio. Me digo que ese hombre, que lleva sobre el pecho su cabeza, es mi patrón: el polo al que me mueve la necesidad; lo que nunca he podido ser (¿o a lo mejor he podido por un instante?). Mi santo: lo ajeno a mis acciones. Mi antípoda. Mi realidad». Caminamos con la autora en su viaje a Nuestra Señora de París.

Sanín se pregunta sobre la escritura, sobre el lugar del ser. «Todo está en otra parte», dice. «Uno escribe para saber dónde está. Porque se

da cuenta de que nunca sabe dónde está». En este libro, la espiritualidad está siempre presente.

Pasemos a “Un potro”. «Los animales nos hacemos visibles en el desamparo: somos luces abismales. (Luces abismales: hay una caída larga que es una herida en la tierra, y abajo, entre la bruma, en el fondo —quién sabe si sea el fondo—, brilla una luz pequeña y firme, que concentra. Entonces la bajada es un camino y uno cae para remontarla haciéndose, bajo la luz, visible)».

El potro y nosotros somos animales a los que nos ven en nuestro desamparo.

132 “Nidos y tumbas”: las palomas, aunque parezca obvio, son seres vivos, dueñas de una vida que merece respeto: «Las palomas son corazones de polvo inventados por hombres de gran poder, que ya no están y que no nos conocieron; las hicieron para metérselas dentro del pecho como corazones de varios ritmos». Ver una paloma que muere y hacerle un rito funerario. Parecería una nueva mirada sobre sucesos cotidianos: la vida y la muerte de un ser vivo, siempre dignificadas.

“El pesebre” es una meditación sobre la muerte. Sobre la muerte de una amiga querida. Nuevamente, Sanín parte de la observación de un suceso: «Los muertos acompañan a los muertos en el paso de este año al

siguiente». Y nos da una crónica con meditación sobre un viaje. El pesebre en el que se detiene es el de la iglesia de la Compañía de Jesús, en Quito.

El penúltimo capítulo se titulada “Las Pléyades”. «¿Una palabra está en una oración como una piedra en el pavimento del camino, o está en la oración recorriéndola, como una piedra recorre el camino?». De ahí, Sanín pasa a lo que se llama “parálisis del sueño”, ese estado transitorio entre el sueño y la vigilia en el que la personas está impedida de cualquier movimiento y que genera una angustia profunda. Sanín lo narra como una historia de horror. El verso de William Blake acompaña esta meditación: «Pues todo lo que vive es santo».

El libro finaliza con el texto poético “Composición con héroe”, que devela otra forma de decir, de encender las luces que somos, desde el fondo de nuestra íntima sima; otra manera de alumbrar las sombras que llevamos con nosotros.

Somos luces abismales, de Carolina Sanín, es una bella y lúcida meditación poética sobre lo cotidiano, que es iluminado por el asombro; este azoramiento es provocado por una mirada de inteligente sensibilidad, de sensible inteligencia.

Raúl Vallejo

Universidad de las Artes,
Guayaquil

Raúl Vallejo (Manta, 1959). Licenciado en Letras por la Universidad Católica de Guayaquil. Obtuvo su *Master of Arts* en la University of Maryland, College Park, con una beca Fulbright-Laspau, y su Doctorado en Literatura e Historia, en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, cuya tesis mereció *Cum Laude*. Sus más recientes publicaciones son: *Pubis equinoccial* (cuentos, 2013; premio Joaquín Gallegos Lara); *Mística del tabernario* (2015, premio internacional de poesía José Lezama Lima, 2017); *El perpetuo exiliado* (2016, premio internacional de novela Héctor Rojas Herazo 2015; y premio de novela de la Real Academia Española 2018); *Patriotas y amantes. Románticos del siglo XIX en nuestra América* (ensayo, 2017); y *Gabriel(a)* (2019, Premio de novela corta Miguel Donoso Pareja 2018). Más información en: www.raulvallejo.com



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones. Se imprimieron 300 ejemplares en *El Telégrafo-E.P.*, Guayaquil, en octubre de 2019.

Familias tipográficas:
Chronical, Uni Sans, Conduit y Courier

2019 fue declarado por las Naciones Unidas como el Año Internacional de las Lenguas Indígenas. Ofrecemos una reflexión académica y una muestra bilingüe de poesía quichua. Yana Lema ha realizado la selección de poetas quichua hablantes *Sapi manñamanta awashka shimikuna* y presenta los textos, tanto en quichua como en su traducción al castellano, precedidos de una reflexión académica al respecto. Asimismo, este 2019 se cumplieron cien años del trágico fallecimiento de Medardo Ángel Silva. La Universidad de las Artes, en el marco de la V Edición de "Libre Libro", feria de editoriales independientes, organizó un simposio sobre el poeta. Algunas de las ponencias seleccionadas son parte de este número.

Raúl Vallejo
Director