

Informe final de proyecto de investigación

Fernando Balseca

El modernismo de la capital y su diálogo con la lírica portuaria

Introducción

El presente estudio tiene como cometido central discutir el efecto de la labor poética de los modernistas de la capital en la obra de los modernistas guayaquileños, a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, pues, comenzado 1910, la obra de Arturo Borja fue ampliamente recibida y comentada con entusiasmo por los modernistas portuarios, así como la de Humberto Fierro y Ernesto Noboa Caamaño. Por eso, la motivación principal de este ensayo es establecer, por un lado, las características y los ejemplos que hacen de la figura de Borja un ‘gran padre’ de la poesía modernista en el Ecuador, y, por otro, estudiar los modos en que su obra literaria dialoga con la que construyeron los poetas precursores del modernismo agrupados en *El Telégrafo Literario* y, después, con la obra de Medardo Ángel Silva, hito del modernismo ecuatoriano. Este estudio tomará en cuenta lo que se ha dado en llamar “el círculo modernista” en la capital ecuatoriana.

El modernismo: un proyecto nacional

Es muy importante advertir, cuando se leen con atención los textos literarios y los proyectos artísticos que los animan, que el discurso de la literatura en el Ecuador ha tenido un particular interés por afirmar, en un mismo movimiento, la diversidad y la unidad de la nación. Desde una empresa tan inicial como la lírica jocosa de Juan Bautista Aguirre, lo criollo y lo nacional han aparecido en términos problemáticos pero

también como la necesidad de una comunidad que poco a poco se ha ido imaginando: la literatura en el Ecuador muestra los hilos que podrían tejer esa tela de la unidad, pues es notorio que, al llamar la atención sobre nuestras diferencias, la pregunta que subyace en estos proyectos letrados es cómo unir esos trozos que al inicio se ven como separados pero que conforman una unidad más amplia. En nuestro país la literatura ha sido un discurso que siempre parece haber entendido el potencial de la nación, aún en medio de sus conflictos y contradicciones; de hecho, mucha de la llamada literatura nacional fue producida en un afán de negociar y mitigar esas diferencias.

Desde la colonia, entonces, en que hay una incipiente perspectiva criolla, nuestra literatura ha ido tomando una especie de partido regional. Es verdad que una de las primeras motivaciones de la escritura tiene que ver con la experiencia cercana, incluso de entorno (en el sentido de que se escribe acerca de lo que se conoce), pero detrás de todo esto parecería existir una idea que cruza nuestra literatura toda: ¿qué es lo que podría unir los componentes de la nación sin desconocer sus diferencias? En los períodos de formación nacional, incluso, las letras han permitido ahondar esas diferencias con el fin de que los grupos lectores tomen posición en relación a uno de los aspectos de la disputa.

Esta discusión inicial tiene el propósito de reconocer que, como ha sucedido con las letras coloniales y con las letras fundacionales de nuestra república en el siglo XIX, las del siglo XX se mueven en la dirección de pensar al país en una unidad, aunque esto no es tan evidente por tratarse principalmente de productos líricos. Lo que se busca constatar en el proyecto literario de los modernistas ecuatorianos es que, en contra de lo que la fragmentación por el poder local de hoy podría hacernos pensar, de modo decidido ellos se propusieron construir un movimiento literario de alcance nacional –y

no solamente local o regional— donde expresar los nuevos cambios literarios y de la sociedad en su conjunto.

Como veremos en lo que sigue, los modernistas se interesaron por construir espacios nacionales y las diferencias no fueron obstáculo para proponer sus proyectos culturales y estéticos. Es verdad que estamos ante un amplio movimiento artístico que propone la forma poética como el centro mismo de su actividad, pero todos ellos, sin descuidar sus intensas preocupaciones artísticas, dieron cuenta de lo que estaba pasando en la vida social. Los modernistas pensaron en el país. Una lectura de los textos que conforman el canon lírico modernista demuestra que no eran escapistas, que el valor de su arte no se debe medir por lo que se ha llamado la torre de marfil sino que, antes bien, se trata de literatos que se hacen ciudadanos desde la poesía y desde sus intervenciones escritas sobre lo que perciben en el momento. Los modernistas son testigos privilegiados de la estructura social y cultural de nuestras ciudades más urbanizadas del momento, particularmente Quito, Guayaquil y Cuenca, aunque también fueron capaces de moverse en ámbitos como Loja o Latacunga. Como afirma Gladys Valencia,

Los modernistas ecuatorianos [...] fueron actores de su tiempo, pensaron el proceso paradójico de las transformaciones en el Ecuador y describieron su propuesta literaria en un contexto más general de cambios. Hablaron del impacto de las revoluciones liberales y de la guerra mundial en la cultura. Estos modernistas, además, demostraron ser críticos de las propuestas intelectuales de la época y ofrecieron sus propias cosechas en el campo de la literatura. (9)

De modo que, de arranque, es preciso insistir en que los proyectos regionales de los modernistas no se fragmentaron entre sí sino que buscaron integrarse. Lo regional no fue una barrera para este propósito; por el contrario, fue el piso desde el cual se generó un movimiento que pugnaba por un orden y alcance nacional.

El conflicto regional es central para entender la historia del Ecuador. De hecho, el tema regional atraviesa de modo conflictivo la formación nacional a todo lo largo del siglo XIX. En este sentido, las tensiones entre Guayaquil y Quito han sido significativas

de lo que sucede en el país. Cuando los modernistas aparecieron las luchas entre los grupos dirigentes de ambas ciudades eran muy fuertes, centradas en torno al control económico del país. Mientras las élites serranas se hallaban más interesadas en la producción agrícola para el abastecimiento interno y el mercado nacional, las élites costeñas hacían sus apuestas en el mercado internacional y en la exportación de productos agrícolas. El ferrocarril ecuatoriano, cuya llegada se celebra en Quito en 1908, es un emblema de estas tensiones y de sus negociaciones, puesto que se constituyó también en la maquinaria que dinamizó la cultura ecuatoriana: se sabe que el ferrocarril no sólo permitió el movimiento masivo de gente, con una consecuente revalorización del viaje, sino que hizo posible una circulación más rápida de las ideas; tanto es así que las reformas educativas y la libertad de prensa fueron fundamentales en estos años iniciales del siglo XX en que el papel periódico gozaba de bajos costos de movilización en tren, los vendedores de periódicos podían viajar gratis y los diarios tenían un cupo de uso gratuito de las líneas de telégrafo construidas junto a las rieles (Klark 54).

El escritor argentino Ricardo Piglia llama la atención al hecho de que un personaje de una novela de León Tolstoi lee una novela mientras viaja en tren, “el lugar de la modernidad por excelencia en el siglo XIX. [...] El tren es un lugar mítico: es el progreso, la industria, la máquina; abre paso a la velocidad, a las distancias y a la geografía” (140). También en el Ecuador la presencia del ferrocarril produjo un corte en la historia cultural del país, pues la constatación del movimiento y de la cercanía fue determinante para realizar proyectos que sobrepasaran lo local. La idea de intercambio que proponía el tren llegó también a la cultura, y ayudó a producir un verdadero movimiento de orígenes locales, localizados, pero de animación nacional. De esta manera las condiciones para una conexión intelectual entre Guayaquil y Quito estaban

dadas: los modernistas entendieron cabalmente esta necesidad de juntar al país a través de la discusión de las nuevas ideas estéticas y de la difusión de la cultura. Bien entendió este proceso Jorge Carrera Andrade:

Los mensajes iniciales del Modernismo arribaron con la victoria liberal a nuestro gran puerto, siempre inquieto y tumultuario, y desde allí treparon en la flamante locomotora por los riscos de la Cordillera. Quito leyó con inquietud no exenta de alarma las traducciones de los poetas simbolistas franceses por César Borja, Ministro de Alfaro, y por Nicolás Augusto González, el eterno desterrado. Luego vendrían las revistas *Letras* y *Renacimiento* con poemas de Arturo Borja, Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Medardo Ángel Silva y magníficas traducciones del francés por Falconí Villagómez. Un viento de exotismo sacudía los bohordos floridos de los agaves de la Cordillera. Los cisnes europeos intentaban desalojar de sus dominios a los mirlos aborígenes. Arturo Borja trajo de París la música de Chaminade y la evocación de Citeres, recogidas ambas por sus compañeros de infortunio y poesía. Ernesto Noboa Caamaño ensayó nuevas formas, nuevos metros y cambió el rondador indígena de caña por la “flauta de ónix”. Humberto Fierro cantó los palacios y los castillos de los países brumosos del norte y todo un mundo fantasmagórico de lecturas. En cuanto a Medardo Ángel Silva –el poeta más característico del Modernismo en el Ecuador– mostró desde sus primeros poemas la influencia de Albert Samain. (105-106)

Carrera reconoce, de una parte, la importancia del ferrocarril en la transmisión de la cultura nacional; aunque asentada en el eje Guayaquil-Quito, los modernistas pudieron concretar un proyecto que rebasaba, al menos, las dimensiones locales (otra prueba de esto son las redes de contacto internacional en las que sus revistas estaban inmersas); también Carrera percibe el valor de las traducciones como mecanismos de configuración de expresiones poéticas locales; finalmente, Carrera entiende esta oscilación entre tradición y renovación en la que indudablemente se mueven todos los modernistas.

Pero esta expresión de política cultural –que se hace factible con esta nueva tecnología para movilizar ideas– involucra, en el caso que nos ocupa, a cada uno de los poetas con sus proyectos literarios propios.

Arturo Borja

Interesa empezar revisando el peso que los redactores de *El Telégrafo Literario* concedieron al trabajo poético del quiteño Arturo Borja, especie de ‘gran padre’ de la lírica moderna ecuatoriana. Apenas en el segundo número de la mencionada publicación, de octubre de 1913 (Borja había muerto un año antes), se lo califica como “el poeta más sugestivo de todos nuestros poetas modernos” (II, 17). Ese número abre su primera página con el poema “Vas lacrimae”, de 1911, como un homenaje “a quien prematuramente la Muerte congelara el alma con su gélido beso sobre los labios entreabiertos, labios que debieron haberse movido beatíficamente, como salmodiando una oración, al recitar su ‘Vas Lacrimae’, esa como copa sacra, en la que hemos abrevado su milagroso jugo lo mismo que un cáliz doloroso de agonía.” (II, 17). Como se puede leer, el comentario se hace eco no únicamente del lenguaje de elogio modernista sino que, en una sociedad cada vez más laica como la del liberalismo ecuatoriano, utiliza extrañamente un lenguaje cuasi religioso para valorar al autor quiteño: su poema es comparado con una copa sacra, casi en un registro de adoración que se complementa con la idea de oración y de milagro. Para los modernistas portuarios hay algo de milagroso en la obra del bardo quiteño; Borja es nada menos que el beato de la poesía moderna, el ya consagrado en los altares de la lírica. De esta forma Borja se ha convertido en temprano modelo del quehacer lírico joven del Ecuador.

En 1914 el poeta guayaquileño José Aurelio Falconí Villagómez, al hacer la semblanza del poeta Wenceslao Pareja en *El Telégrafo Literario* (bajo el seudónimo de Nicol Fasejo), ubica el contexto literario en el que se desarrolla su obra y concluye lo siguiente:

Entre los poetas jóvenes, marcha a la cabeza con Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Francisco Guarderas, Luis G. Veloz, Aurelio Falconí y Miguel E. Neira – esa brillante juventud panida– que musicaliza con un sistro de cristal o bien en un caramillo rústico. Y así es fuerte representante de nuestra poesía en donde se

yerguen dos cumbres poéticas: Remigio Crespo Toral, clásico, emperador del verso; y Arturo Borja, *efebo verleniano*, príncipe de la moderna lírica ecuatoriana. (XVI, 245).

Para los modernistas de Guayaquil la lírica moderna arranca con la producción poética de Borja, pero también con su muerte. Da la impresión de que la exaltación de Borja se sustenta sobre una valoración que junta fuertemente poesía y vida, y que ve su muerte como resultado de su entrega a la escritura, ideal de todos los bardos modernistas. De esta manera consigue ser el norte de la producción moderna que vendrá. No debe perderse de vista la posibilidad de que la vida de Borja determinara con firmeza una de las maneras de escribir en el modernismo. Ese sentido de ‘muerte ejemplar’ con el que se caracteriza a buena parte de nuestros modernistas, es una interpretación que se sigue produciendo hoy en día. En un reciente libro colectivo de autores españoles, acerca de la poesía ecuatoriana del siglo XX, se lee lo siguiente:

Ecuador había dado de sí unos intratables modernistas reunidos bajo el epígrafe de “Generación decapitada”, ya que decidieron poner fin a su vida *manu propria* incuestionablemente: Arturo Borja a los 20 años. Ernesto Noboa y Caamaño a los 35. Humberto Fierro a los 38 y Medardo Ángel Silva a los 21. Con su actitud, quizás también con sus versos, consiguieron, de algún modo, que la poesía fuera considerada autónoma de cualquier otra disciplina o condición.

Literariamente estamos ante la vasta sombra provocada por las alas de Darío, el simbolismo, la melancolía de Verlaine, la visión de Baudelaire y las truculencias de Poe. Es una generación que canta al desaliento y a la derrota. El *spleen* llevado a unas consecuencias de innecesaria, quizás, verosimilitud. (Elijas, 114-115)

Esto es, se sigue considerando a los modernistas como una generación en la que primó la actitud de desaliento y de fuga, pero también se reconoce que produjeron uno de los gestos más radicales y más extraños en el arte: probar con la vida lo que escribían sobre el papel.

¿Qué es, pues, lo que más atrae de Borja a sus contemporáneos? Francisco Guarderas (252), cercano a los modernistas de la capital, cree percibir tres momentos muy distintos (uno juvenil, otro de dolor y de tristeza, y un último de desesperación) de

este poeta que había publicado muy poco en vida, pero que con su muerte se convierte en referente de una generación y de toda una nueva forma de tratar a la poesía. Sin embargo, aunque esta división puede resultar útil, es mejor considerar varias de las líneas poéticas que se desprenden de la lectura de los poemas del vate quiteño.

Es ejemplar en Borja el episodio de su muerte, en la medida en que es el primero en quitarse la vida entre aquellos que conformaron la posteriormente llamada “generación decapitada”; esta muerte es una marca ‘inaugural’ que estará presente en toda la generación modernista. La muerte de Borja será comprendida como una natural consecuencia de su entrega a la poesía. Medardo Ángel Silva, que se interesó con visible entusiasmo por la obra del quiteño, afirma lo siguiente:

Los elegidos de los dioses mueren jóvenes. Arturo Borja fue de esas almas: un predestinado. Y murió en plena juventud... Niño extraordinario, conservando en sus ojos la infinita pureza de los azules sueños de la infancia, dotado por el Cielo del don lírico, debía pasar por la vida como un perfume, como una ala nívea, melodiosa, *comme le souvenir d’ un gran eygne blanc...*” (Silva 1916b: 687-688)

Así, Borja es visto como el elegido para representar del modo más fidedigno el nuevo sentir moderno de la poesía: predestinado para la muerte, como el propio Silva. En Silva resurge ese tono religioso: los dioses, el Cielo. Llama también la atención, por otra parte, cómo el comentarista insiste en caracterizaciones de la niñez y de la juventud.

Uno de los rasgos atractivos de Borja para los otros modernistas es el esfuerzo del poeta quiteño por hallarse al día. Para los modernistas ecuatorianos, asentados en urbes poco cosmopolitas, la importación de libros y las lecturas, así como el viaje a Europa, fueron acontecimientos que marcaron nuevas posibilidades expresivas para las letras ecuatorianas. Los modernistas se forjaron a base de lecturas, y no hago alusión solamente a la posibilidad de encontrar libros recién publicados en las librerías; me refiero, fundamentalmente, al hecho de que, más que ninguna otra generación, los

modernistas entendieron que la lectura de la gran poesía contemporánea era el principal elemento para la conformación de una poética. Veamos un párrafo decisivo en ese ensayo de Silva acerca de Borja:

Al copiar estas bellas estrofas y hablar del fauno de testa socrática, no es mi deseo el del criticaastro que ve los puntos de afinidad entre dos obras de intelectuales diferentes como defecto de originalidad de uno de ellos. Ya he apuntado una razón al respecto. Transigiría yo con los “escribidores” que se matan diciendo que todos los nuevos poetas de América son imitadores de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, etc., si ellos consiguieran probarme que nuestros románticos no siguieron los trazos de Espronceda, Bécquer y, sobre todo, de ese mago del color que se llamó José Zorrilla –siendo muchos los maestros del romanticismo español imitadores, a su vez, de Hugo, Lamartine, Musset, Byron y todos los grandes poetas del movimiento de 1815 a 1840–. He aquí por qué proclamo la originalidad ideológica de Arturo Borja. Como si lo antedicho no fuera razón suficiente, ahí está su vida, para probar la sinceridad de su obra. En efecto: pocos poetas habrán tenido tal armonía entre su vida mental y su vida física, ¿quién, con tanta propiedad como Borja, puede hacer suyos los versos de Richepin?

*C'est tout moi qui ruissela
dans ce livre.
Voice mon sang et ma chair,
bois et mange...? (1916b: 694)*

Silva fue uno de los intelectuales que en nuestra modernidad entendió bien que el mecanismo de la literatura se nutre de lecturas y de influencias. Al sostener esto de modo fuerte –proclamando la originalidad ideológica de Arturo Borja con tanto énfasis y tanta autoridad– contribuye, así, a colocar una idea fundamental que trata la originalidad no ya desde una escritura que se hace supuestamente sin ningún fondo sino, más bien, desde una escritura “americana”, “nuestra”, que dialoga con los grandes escritores europeos. Silva, al proclamar esta originalidad, está anunciando un dispositivo de su propio trabajo y está sosteniendo una de las facetas menos entendidas de nuestro modernismo nacional: aquella que afirma que nuestra literatura se da en relación con las otras literaturas externas. De modo curioso, en el mismo ensayo, al reconocer en Borja algunos recursos aprendidos de sus maestros europeos, Silva insiste: “nosotros, hijos de indios y españoles influenciados por el progreso *yankee*, que a toda

costa queremos presentarnos como fuertes” (693). Se trata, sin duda, de una reminiscencia de la independencia cultural que proclamaba Rubén Darío, pero, de otra parte, nos ayuda a comprender que los modernistas buscaban en el arte una expresión autónoma de otras esferas de la sociedad, no como equivalencia de separación del mundo sino, más bien, como un modo distinto de estar en el mundo.

El empleo de ese *nosotros* da cuenta de una comprensión cultural –acaso de *política cultural*– que escapa a ese estereotipo de los modernistas alejados o escapados de la realidad. El arte de Borja le sirvió a Silva para machacar en el carácter diferente de la poesía de estas tierras, en la expresión moderna de esta lírica que debía, además, sobrepasar los prejuicios ante la nueva estética, cuya recepción no era entendida en la esfera de toda la sociedad. Basta recordar la fuerte reacción de Manuel J. Calle ante la idea de lo modernista para entender que no era fácil instalar con prestigio una nueva estética inspirada en poetas europeos:

En otras partes, el advenimiento de esta singular escuela, producirá algún beneficio, digamos léxico, con el aporte de términos nuevos o resucitados al lenguaje literario: en América ocurre que su invasión, trae consigo un neologismo inútil y bárbaro que, tiende a corromper el idioma, reduciéndole a una especie de argot para uso exclusivo de la canalla literaria. (citado en Valencia 46)

Esta reacción de Calle expresa que el modernismo creó un espacio para discutir lo que podrían ser ‘políticas de la lengua’; esto es, el modernismo animó un debate acerca del argot, de lo bárbaro en la lengua, etc., asuntos que tienen que ver con una lucha ideológica por la conquista del uso de la palabra. Sin embargo, mediante esta comprensión de la poesía en la que cada poeta producía una obra originalísima, Silva se dio modos para autorizar a Borja como el gran padre de la poesía moderna en el Ecuador.

De la poesía de Borja se reconocen varias virtudes. “Arturo Borja es el más musical de nuestros modernistas”, sostiene Hernán Rodríguez Castelo (25). Isaac J.

Barrera habla de “este adolescente inspirado, con vuelos exóticos, con melancolías no justificadas y con exquisiteces de expresión que ayudaban a su vuelo” (46). La producción lírica de Borja se difundió después de su muerte, y entonces se entendió el carácter renovador de su trabajo poético. Está muy difundida la idea por la cual la vida moderna acarrea problemas en el ambiente provinciano y romántico que imperaba hasta entonces en nuestras ciudades más pobladas. La poesía de Borja expresaría un desajuste de la palabra literaria en relación a la posibilidad de que sea entendida y valorada adecuadamente. En el fondo, los modernistas libran un debate con su cultura en la medida en que ellos denuncian habitar un ambiente –un contexto cultural, podríamos decir– en el cual no son interpretados en una justa dimensión. La actitud y el estilo de trabajo poético de los modernistas evidencia este malestar, y la poesía se convirtió en un elemento adecuado para transmitirlo.

Así, en el poema “Epístola” (73), dedicado a su amigo Ernesto Noboa, Borja hace una curiosa operación ideológica por la cual le pone blasones a Noboa al tratarlo como descendiente de la hazaña española; sin embargo, “en la inquietud loca de estos tiempos” el poeta vuelve al campo, huraño, para cultivar su agrio esplín. Este poema busca degradar el ambiente citadino de Quito y hace una crítica burlesca al militarismo de entonces, que ha tomado incluso varias veces el poder político. Este deprimente estado de ánimo civil es lo que, en el juego poético, “viene a destruir un vuelo de Pegaso / que, como sabes, anda mal y de mal paso”. Esto es, la escasa atención que ofrece la ciudad al arte impide la realización de la poesía: el caballo alado Pegaso no es capaz de volar hacia otros espacios.

Para Borja, la única posibilidad de soportar el peso de la vida exterior y cotidiana se sostiene en una actitud artística; la estética, entonces, se presenta como una forma de vida, como un ejercicio de la acción: para Borja, la poesía es el mecanismo

que posibilita superar la mediocridad de la vida cotidiana: “¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso / y lo bello y lo grande y lo noble? ¡Qué fuera / si no nos refugiáramos como en una barreta / inaccesible, en nuestras orgullosas capillas / hostiles a la sorda labor de la cuchillas!”. De otra parte, en el texto el poeta se ve atosigado por los acreedores. ¿Pose, tal vez, de un poeta que requiere posicionarse en el lugar del perseguido? Es conocido que Borja procedía de una familia de las más acomodadas, que pudo viajar a París de muy niño para curarse de una dolencia en uno de sus ojos. De tal suerte que también existe la pose modernista que coloca al poeta en el margen: “Luego después las fieras de los acreedores / que andan por esas calles como estranguladores / envenenando nuestras vidas con malolientes / intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes / y haciendo el cotidiano horror más horroroso” (73). Para los modernistas la lírica era un modo de aminorar el impacto horroroso de ese ambiente “municipal y espeso” en el que a su juicio vivían. La poesía se convierte en un ejercicio de resistencia a la vacuidad de la vida moderna que, paradójicamente, trae por otra parte la posibilidad de leer a los grandes autores europeos.

El poema “A Lola Guarderas de Cabrera” presenta una voz lírica que homenajea a una dama. La voz poética le ofrece rimas de encaje y una canción de cristal, en un intento por idealizar la relación amorosa. Pero lo curioso es que, en el afán de conquista y alabanza, se subraya una necesidad de ofrecerle a la dama “local” un paisaje europeo: “Te evocaré yo a la grupa de un negro corcel de ensueño / conducido por el mago caballero Lohengrin. / Tendrán tus hondas pupilas ese místico beleño / de las vírgenes del Rhin. / Serás una dogaresa veneciana...” (77). ¡El Rhin, Venecia, las barcarolas trasladan el escenario amoroso a Europa! Nada que esté al margen de esta referencia cosmopolita puede ser verdadero.

Llama la atención ese tópico del cansancio por el vivir –tan presente en la poesía de Medardo Ángel Silva–, introducido justamente por Arturo Borja. En varios de sus poemas se puede notar un tono casi agónico en la escritura que hace del tema de la muerte uno de los más recurrentes de su corta producción literaria. El poema “Vas lacrimae” dice así:

La pena... la melancolía...
La tarde siniestra y sombría...
La lluvia implacable y sin fin...
La pena... La melancolía...
La vida tan gris y tan ruin.
¡La vida, la vida, la vida!
La negra miseria escondida
royéndonos sin compasión
y la pobre juventud perdida
que ha perdido hasta su corazón.
¿Por qué tengo, Señor, esta pena
siendo tan joven como soy?
Ya cumplí lo que tu ley ordena...
hasta lo que no tengo, lo doy... (74)

¿Qué lugar ocupó Borja en el imaginario de los otros modernistas? ¿Cuál es el intercambio de influencias que se produce entre Borja y Silva? Una de las maneras para establecer una posible genealogía literaria entre los modernistas de Quito y Guayaquil consiste en revisar esta idea del *vivir torturado del joven* (al menos presente en la lírica), lo que es común a los modernistas nacionales. Como podemos leer en el texto arriba citado, el hablante de la poesía se halla en una posición que acepta, como una fatalidad, el hecho de que ser joven supone vivir en medio de la pena y de la melancolía. ¿No hubiera bien podido Silva suscribir este poema? La desposesión de la voz poética es notable: “hasta lo que no tengo, lo doy...”. De esta manera, y como se verá en el comentario a otros poemas, esa actitud de pesimismo vital propia del modernista triste que hay en Silva bien pudo reforzarse gracias a la lectura de los poemas de Borja.

Desde su título el poema “Mi juventud se torna grave...” insiste en el tópico de la gravedad de la juventud (75-76). En otro texto, la melancolía es vista como una madre: “Melancolía, madre mía, / en tu regazo he de dormir, / y he de cantar, melancolía, / el dulce orgullo de sufrir.” (76). Incluso un poema que narra una aventura amorosa, “Voy a entrar en el olvido”, no deja de expresar la alegría aunque signada por la angustia: “Hermano, si me río de la vida y sus cosas / notarás en mi risa cierto rezo de angustias, / sentirás las espinas que hay en todas las rosas, / comprenderás que casi mis flores están mustias.” (80). En fin, como se trata de fundar toda una poética, que incluye una reflexión acerca de vida y literatura, no hay que dudar que mucha de esa tristeza pudiera ser una pose, parte de una actitud artística. Pero, de más está decir, se trata de algo que determina los modos de escribir y de vivir; esto es, la pose es un asunto serio en la estética de los modernistas: la pose trae consecuencias.

Para dilucidar la construcción subjetiva por medio de la cual el poeta es alguien que se ha entregado al dolor, examinemos “En el blanco cementerio”, dedicado a Carmen Rosa:

En el blanco cementerio
fue la cita. Tú viniste
toda dulzura y misterio
delicadamente triste.

Tu voz fina y temblorosa
se deshojó en el ambiente
como si fuera una rosa
que se muere lentamente.

Íbamos por la avenida
llena de cruces y flores
como sombras de ultravida
que renuevan sus amores.

Tus labios revoloteaban
como una mariposa,
y sus llamas inquietaban
mi delectación morosa.

Yo estaba loco, tú loca
y sangraron de pasión
mi corazón y tu boca
roja, como un corazón.

La tarde iba cayendo;
tuviste miedo y llorando
te dije: –Me estoy muriendo
porque tú me estás matando.

En el blanco cementerio
fue la cita. Tú te fuiste
dejándome en el misterio
como nadie, solo y triste. (82-83)

¿Tuvo o no éxito la cita amorosa en el cementerio? El encuentro apasionado que se da en la primera estrofa parece indicar una buena disposición de la muchacha, “toda dulzura y misterio”, aunque ciertamente en medio de un dejo de tristeza, lo que se corrobora en la estrofa segunda. Pero en la tercera estrofa es clara la indicación de que los amores se reencuentran y se renuevan. De hecho, la cuarta estrofa registra un deleite amoroso, incluso podríamos decir la realización plena de una pasión en ambos amantes: el tono del poema ha cambiado y los revoloteos y las llamas evidencian motivos de dicha. La quinta estrofa es consecuencia de este encuentro positivo de los amantes en el que la pasión, de algún modo física a través de los besos, se ha consumado. En la penúltima estrofa las cosas empiezan a malograrse, pues sin causa aparente el miedo y el llanto la invaden a ella y a él la declaratoria de la muerte de amor. La última estrofa cierra el poema con el amado “solo y triste”, envuelto en el misterio y abandonado en el cementerio.

Como se puede percibir de esta lectura, la tristeza del poeta modernista se da en una escenografía requerida para inventar un dolor que niegue la plena realización del encuentro amoroso. El poeta modernista, simplemente, no se da espacio para la felicidad; su sótano interior siempre tiene que ser negro: “Tu alma es como un gran lago de piedad / en el que ha de naufragar mi soledad. // Tu mirada de pasión y caridad, / tu

mirada es mi única verdad; // es la lámpara que alumbra con amor / lo más negro de mi sótano interior.” (86).

Pero uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Arturo Borja es su gran capacidad plástica, su expresividad exasperante en busca de la justa expresión. En el inconcluso poema “A Misteria” podemos observar el trabajo que realiza Borja con la palabra:

¡Oh, cómo te miraban las tinieblas,
cuando ciñendo el nudo de tu abrazo
a mi garganta, mientras yo espoleaba
el formidable ijar de aquel caballo,
cruzábamos la selva temblorosa
llevando nuestro horror bajo los astros!
Era una selva larga, toda negra:
la selva dolorosa cuyos gajos
echaban sangre al golpe de las hachas,
como los miembros de un molusco extraño.
Era una selva larga, toda triste,
y en sus sombras reinaba nuestro espanto.
El espumante potro galopaba
mojando de sudores su cansancio,
y ya hacía mil años que corría
por aquel bosque lúgubre. Mil años!
Y aquel bosque era largo, largo y triste,
y en sus sombras reinaba nuestro espanto.
Y era tu abrazo como un nudo de horca
y eran glaciales témpanos tus labios,
y eran agrios alambres mis tendones,
y eran zarpas retráctiles mis manos,
y era el enorme potro un viento negro
furioso en su carrera de mil años. (95)

Este poema acerca la escritura a las situaciones del sueño, en el que el lenguaje transforma los objetos y la materia. La cabalgata angustiosa al cruzar la selva está dotada de un observador que va sintiendo el cambio repentino de las cosas: el horror modifica el abrazo en nudo de horca, los labios en témpanos, los tendones en alambres, las manos en zarpas... El horror está marcado por la inmovilidad del paso del tiempo, pues aquel galope ya dura mil años. La capacidad expresiva de Borja es notable en este poema, que recuerda el hecho de que “Las palabras constituyen un material plástico de

una gran maleabilidad” (Freud 33). Silva, por su parte, admiró de Borja su capacidad rítmica:

Parece que un poeta, como Arturo Borja, todo alma, todo espiritualidad, no hubiera dado valor preferente a la estructura de sus poemas: y es todo lo contrario. Desde su aparición, mostró una maestría rítmica; una técnica original y firme; una posesión de los resortes melódicos del lenguaje, casi única, que daba a sus versos flexibilidades inauditas. Sus bizarrías de ritmo son de anotarse. (699)

Todo esto, a los ojos de Silva, posicionaba a Borja en el terreno de la exquisitez: “Poeta, poeta exclusivamente” (700) es el elogio más firme que puede hacerle al cerrar su estudio sobre la vida y la obra del poeta quiteño. Pero fundamentalmente la muerte del poeta es un referente que marcará la valoración de Silva, pues también para él “la enfermedad no es catástrofe sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad” (Vila-Matas 149).

Ernesto Noboa Caamaño

Hay dos noticias distintas de la fecha de nacimiento de Noboa. Eduardo Samaniego y Álvarez Y hernán Rodríguez Castelo (343) la fijan en 1889, en tanto que Isaac Barrera (47) en 1891. En todo caso, no hay dudas acerca de la muerte física del poeta en 1927, aunque los biógrafos señalan que el abandono de la vida en que vive buena parte de sus últimos años lo hacen prácticamente improductivo en todos los sentidos. Se sabe que Noboa –“el más completo y el más formado”, según Guarderas (273)– prácticamente dejó de producir literatura en los últimos años de su vida, consumido por el solo hecho de vivir: “fue por esencia el poeta decadente, en un sentido casi fisiológico, enfermizo diríamos con más propiedad, de quien sólo quedó un hálito de tristeza y el desahucio de un quejido agónico.” (273). La enfermedad de Noboa, entonces, parece tener ribetes fisiológicos, pero, como sucede con el propio Silva, no se pueden apuntar diagnósticos acerca de su sufrimiento, aunque sus textos nos muestran

más un desajuste interior que corporal. Al menos, la estrategia del poeta consiste en mostrarse turbado interiormente (aunque más adelante insistiremos en que esto también puede tratarse de un uso retórico).

“¿Por qué se han esfumado en la apreciación general de la obra de Noboa esas características que exhiben tanta variedad, tanta maestría, tanto dominio de sus instrumentos de arte, y, sobre todo, tanta salud?” (272). La pregunta se la hace Guarderas y merece comentario porque abre el rango interpretativo de la obra de Noboa. A juicio del propio Guarderas esto se debe a que, de manera similar a lo que sucedió con Borja, los autores no pudieron revisar por sí mismos la estructura de sus libros publicados: un orden armado por los autores habría establecido una secuencia en la que la salud resplandeciera tanto como la enfermedad. Ciertamente, este argumento no convence pero nos ayuda a interrogar por qué uno de los comentaristas más cercanos de Noboa se empeña en subrayar la veta ‘saludable’ de su poesía y quitarle importancia a la de la enfermedad.

Uno de los textos más leídos de Noboa es “La romanza de las horas”, dedicado a su madre, con el que generalmente se abre su obra poética. Este poema permite observar un engranaje del mecanismo retórico del dolor en el cual se basan los modernistas: como si se tratara de otro elemento estructurante más, el tópico del dolor es un motivo imaginario para conmover al lector, esto es, se trata de un dispositivo requerido para la pose:

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

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

y me infundes serenidad.

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

Y así me vida se desliza
–sin objeto no orientación–
doliente, callada, sumisa,
con una triste resignación,
entre un suspiro, una sonrisa,
alguna ternura imprecisa
y algún verdadero dolor... (35)

Acerca de este poema, Guarderas ha notado un cierto desajuste:

Esta poesía en sordina, esta pobreza ostentada, este no sé qué de árido, de nostálgico y de lánguido tiene algo de la plegaria del convalesciente [sic] y la apariencia de una humilde oración gratulatoria. Dentro de esa sucesión de sentimientos evanescentes, sólo la afirmación final tiene la eficacia de una realidad categórica: “y algún verdadero dolor”, que persiste en la mente resonando, repitiéndose como el eco en las oquedades montañosas. (285)

Si seguimos cuidadosamente el itinerario doloroso mostrado por la voz poética, salta a la vista un proceso mediante el cual esa voz lírica se otorga a sí misma una vida insoportable: las horas graves, el calvario del corazón, la cruz de la aflicción, las horas tristes, la callada soledad, el royente áspid del hastío, las horas cruentas, el alma débil, etc., son expresiones que invitan al lector a adoptar la compasión. El portador de esa palabra ha sido verdaderamente golpeado por la vida. La poesía es una expresión del dolor real por el que atraviesa el escritor. Sin embargo, la última estrofa ilumina –sin querer descartar una posible condición depresiva en el poeta– otra faceta del acontecer lírico y, sobre todo, de lo que supone para los modernistas el acto de escribir, en el sentido de la pose: esa vida, que no tiene propósito ni norte, que se halla despedazada, pues es doliente, callada, sumisa, resignada, tiene que seguir su marcha en medio de todo esto “y algún verdadero dolor”. La expresión “verdadero dolor” lleva a pensar que

lo anteriormente dicho es un artificio retórico, pues no es totalmente 'verdadero'. Lo verdadero, en el texto, es algún dolor que incluso está fuera del poema, que funciona como una contraparte en blanco con el propósito de crear una tensión dramática con el lector. El dolor real está fuera, no aparece, no pasa a la poesía más que como anuncio; el dolor presente del que se queja el poeta es un dolor literario, un espacio imaginario en el cual el poeta se representa con esas características dolientes. No estoy sosteniendo que Noboa no tuviera en su vida real motivos de depresión; eso ya no lo podemos saber con absoluta exactitud; sin embargo, el texto nos descubre un artificio de sentido que habla de una estrategia de autorización de la escritura; como dice la estudiosa Lourdes Ortiz:

Saber algo de la vida del autor, de sus manías, sus sueños, sus viajes, sus amores o sus desengaños aporta datos, siempre *a posteriori*, curiosidades que nos le aproximan. Pero nada, ninguna biografía, ningún comentario psicoanalista o pretendidamente objetivo aporta nada al texto, obra cerrada y total, abierta a los innumerables lectores y única fuente de referencia. [...] Sólo en las páginas de la novela, en el poema o en el brillante ensayo está el secreto del autor, es savia destilada, construida, que nos comunica momentos, vibraciones, intensidades de un universo propio que es también mágico, demiúrgico, ajeno a su propio conocimiento. (10-11)

Lo que vemos es que en Noboa el dolor es *también* un procedimiento retórico.

Afirmar esto no es ni tratar mal al poeta o a la poesía; todo lo contrario, supone descubrir un modo por el cual la ficción funciona y produce efectos en sus consumidores. Acaso debemos leer cada vez más la ficción en tanto ficción, aunque hay que reconocer que algunos datos que provienen de la vida iluminan las interpretaciones que queremos hacer. Pero la idea de la palabra como artificio es evidente en todas las poéticas de los modernistas: los versos de gala, la ostentosa utilización de registros del verso francés, la atención a objetos recién importados, etc., implican una elegancia y, a veces, una ampulosidad de la frase del modernista. Pero, de otra parte, Noboa en tanto poeta está consciente de que la palabra del poeta es un artificio más: en el soneto

“Envío” la voz lírica se dirige a una “Princesita” a quien le pide observar con sumo cuidado a los poetas, y tomar las debidas precauciones con ellos:

Princesita: mirad la caravana
de esos pobres lunáticos de amores,
que desde una comarca muy lejana
vienen por conquistar vuestros favores...

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

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

Que saben rimar áureas cantinelas,
adormecer las dulces filomenas
y dominar altivos corazones. (41-42)

Así, el poeta sabe que la palabra tiene también fines utilitarios, que la palabra de la poesía mueve, conmueve, convence, que se trata de un arma para la acción. Los ‘áspides traidores’ hablan de la fuerza de convicción que adormece y domina a quien escucha la palabra del poeta.

Uno de los rasgos más hondos en la lírica de Noboa es la convicción de que el ser humano vive en medio de una falla: la vida misma se presenta ante los ojos del bardo como un error. Tal vez de esta comprensión vital se derive toda esa línea que junta casi toda su obra poética, la del hastío, la del malestar concreto ante el vivir, o la justificación de la vida sólo ante el absurdo de la muerte. En “Trova del juglar” el fatalismo es determinante. El poema se inicia con estrofas cantarinas, en las que parece que, por fin, la voz poética ha logrado conjurar la amargura: “Porque la alegría / canta hoy a tu reja, / de tu alma se aleja / mi vida sombría” (42). Lo sombrío de la vida es alejado en la presencia del posible amor. Sin embargo, este tono desaparece pronto ante la certeza de que un alma doliente –digamos, la de todos los humanos– sólo puede amar

a otra similar: “Mi corazón ama / sólo si presente / que otra alma reclama / su piedad doliente.” (42). El extremo de esta autocomplacencia en el dolor se presenta cuando el poeta afirma: “¡El amor no existe / si no se reviste / de un manto de lloro! / (fatalismo de moro, / sensualismo triste). (43) De suerte que se puede percibir que el dolor constitutivo del poeta viene de adentro, en la convicción de que no hay cómo ser felices: “esa alegría ciega / nos separa hoy: / ¡que cuando el sol llega, / yo siempre me voy!” (43).

El poeta siente, entonces, una continua agresión que proviene del mundo exterior, sin motivo aparente. La sensación que dan algunos poemas de Noboa es la de un sujeto inmovilizado frente a esta hostilidad, sin causa conocida, que viene de fuera. En “Anhelo” asistimos a esta confirmación: “¡Oh dolor insondable, desolada amargura / de no hallar en la senda ni la flor de un cariño, / y sentirse, al comienzo de la jornada dura, / con cerebro de viejo y corazón de niño! // ¡Y que nuestra esperanza haya sido vencida / por la implacable hostilidad del cielo! / ¡Y el dolor de sentirse cobarde ante la vida, / y la renunciación de todo noble anhelo...!” (45). No hay salida, pues, todo aparece como hostil al poeta. El hablante se describe con cerebro de viejo y corazón de niño, acaso en el afán de dar cuenta de esa división en la que vive el sujeto, pues la dualidad viejo/niño es una contradicción que no se resuelve más que con la vida. La poesía es una posibilidad de anunciar esta paradoja, que vuelve a presentarse en “En la tarde de sol”, en la que el poeta atestigua el paso de una muchacha que, aunque se halla bajo un sol calcinante –lo que puede dar una sensación de luminosidad, calor y vida–, la languidez y la convalecencia de ella resaltan por sobre todas las otras características. La perspectiva parecería asentarse en la enfermedad, pues el poema la ve a ella “Enferma de belleza, de ensueño y elegancia”. La insatisfacción en Noboa es permanente: hasta parecería denunciar un problema de perspectiva, incluso en sentido óptico, pues al final

la voz poética reconoce mirar con “mis pobres ojos tristes de niño envejecido...” (47).

Noboa padece una distorsión visual que lo lleva al tedio y al hastío, pero el origen de ello no es fisiológico sino de perspectiva, de mirada. La mirada de los modernistas ecuatorianos observa el mundo exterior desde su imposibilidad interna.

Acerca de esta intuición del poeta en relación al origen de su deformación visual –que, en definitiva, es deformación simbólica–, el soneto “Vivo galvanizado” nos aporta importantes elementos:

Vivo galvanizado por un recuerdo triste,
que acibaró mi enferma juventud desvalida;
de los viejos tesoros que hubo en mí, nada existe;
voy con el alma en sombras y con la fe perdida.

Del más mínimo esfuerzo mi voluntad desiste,
y deja libremente que por la vieja herida
del corazón se escape –sin que a mi alma contriste–
como un perfume vago, la esencia de la vida.

¡Lasciate ogni speranza! Hoy sólo el alma enferma
anhela desligarse de esta mísera carne
que los males agobian y que el gusano merma,

y pedir al olvido su ropaje de ensueño...
¡tal vez para que pronto torne al mundo y reencarne
en el cuerpo leproso de algún perro sin dueño! (50)

Estar galvanizado es hallarse sometido a efectos de la electricidad para producir fenómenos fisiológicos. Vivir galvanizado, en el arte de Noboa, es necesitar de un fuerte estímulo exterior para poder estar en movimiento; mas, sin embargo, la paradoja del poeta es que el estímulo exterior no consigue imponerse sobre la corporalidad del poeta, pues éste ya se halla atrapado en la inacción, en el dejarse ir, ya que, como vemos en el segundo cuarteto del soneto citado, existir es dejarse morir. La autodestrucción, así, aparece como programa del modernista. Esto, que se halla de modo exacerbado en Medardo Ángel Silva, ya está presente en Noboa.

En fin, la lesión del poeta no es exterior sino interior, como cuando en “Nocturno” afirma: “mis ojos están ciegos de claridad de luna” (53). Pese a las condiciones exteriores de luz, el poeta pierde la visión, no puede ver y, por tanto, se hace radical su propia contradicción, esa que anuncia el soneto “Vox clamans”: “En mi conciencia íntima no sé cuál es más fuerte, / si el gesto de la vida o el gesto destructor.” (56). El arte literario de Noboa permite indagar, además, por los orígenes de este punto de vista del dolor vital que hay en todos los modernistas, en que el mal del vivir es la enfermedad por excelencia. Los modernistas parecerían estar enfermos de vida. En el poema “Llueve” (39-40) se le habla a un tú que, tras los cristales, mira caer la lluvia. Pero el poema parece indicar que el estado “natural” debe ser el del tedio y el de la melancolía, pues quien mira llover consigue que su corazón también llore, esto es, que se comporte como el mundo exterior. Se puede pensar en esa fuerte identificación romántica de naturaleza y vida del sujeto, pero también podemos interpretar en el sentido de que el motivo que lleva a la melancolía es un interior inventado que colorea con ese matiz umbrío todo lo que se vive: “Los poemas de Noboa son confesiones alarmantes de un hastío que se enfrentaba con morosa delectación a la muerte. Trataba de aturdirse, de embriagarse, muchas veces encanallándose con el nepente, que no le concede el olvido buscado con tanto afán.” (Barrera 49)

Humberto Fierro

En 1916, en la revista *Renacimiento* de Guayaquil, Medardo Ángel Silva publicó unos fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro, en el que hace una declaración fundamental para entender las conexiones entre los modernistas del puerto y de la capital. Silva dice: “Humberto Fierro es el ideal del artista” (1916a: 677), pues presenta al poeta “alejado del estrecho círculo del medio ambiente, de la ruina política literaria”.

Y explica, debido a este apartamiento, el hecho de que no tenga en la sociedad el sitio que a su juicio se merece.

Estos fragmentos de Silva interesan, además, porque muestran el carácter de la lucha en el campo de la crítica que se libra en esos días; Silva rechaza con expresiones fuertes la crítica amiguista, y estima que quienes no han podido entender a Fierro se debe a que lo exquisito –un valor precioso de este poeta– está fuera de su alcance. Para leer a Fierro se requiere partir de la exquisitez. La estrechez del medio se queda corta para valorar la obra del vate quiteño: “¡Y es a un poeta de tal talla, es a un artífice del buril tan selecto, a quien nosotros, sus compatriotas, no conocemos como se merece!”, se queja Silva (1916a: 678).

Nacido en 1890, Fierro publica en vida en 1919 *El laúd en el valle*, una cuidada colección de poemas en los que se nota su maestría para la confección del verso: son poemas de una limpia ejecución del ritmo y un manejo adornado de la forma. La delicadeza de las imágenes es una de las virtudes de este poeta. “Balada de la noche” expresa una de las cifras de su poesía, y de los modernistas, pues se trata de un texto de resonancias universales: “Los mundos que en lo infinito / Graban como caracteres / Luminosos de la noche / La poesía solemne / [...] Todo el Cosmos es la patria / Sus límites y solemne, / Como barca vagabunda / De un disperso continente.” (106). Fierro se interesa por la poesía misma como un elemento poético. El poeta es un habitante del cosmos, entendido como una constelación mayor en la que la poesía ha alcanzado un lugar importante.

En esta línea Fierro es un esteta asumido. Su poesía, tan llena de referencias culturales que provienen de mitologías, leyendas, vida cosmopolita, viajes, etc., puede ser leída como el muestrario de las lecturas del poeta. Curiosamente se puede afirmar que, entre los modernistas, Fierro es el poeta que más muestra sus ganas de vivir. Es

cierto que a lo largo de su libro se puede ver esta idea de la melancolía y del tedio, pero básicamente sus poemas, leídos en conjunto, suponen la perspectiva de quien ha aprendido a disfrutar de la vida, pese a las limitaciones y a los fragores en los que los modernistas se desenvuelven. Hay mucho de jovialidad en Fierro, muy distinta al modo en que la juventud se presentaba en Borja, Noboa o Silva. “Por el estanque de los nenúfares” termina así: “Pero la vida es triste... / La noche va a venir / Y el cisne / Canta para morir.” (113), pero aquí la tristeza y la muerte son de otro orden: son un elemento más de un cosmos bullente que nos rodea.

Como puede sospecharse, la tristeza es también en Fierro un tópico literario aprendido; así, al menos, se entiende en “Dilucidaciones”:

Quizás la bondad única que recibí del Orbe
Es la de ver muy claro mi propia pequeñez.
El Ocaso de mi alma ni una mirada absorbe,
Ni una mejilla fresca baña de palidez.

Desvaneci6se el ansia de la sabiduría
Desde que me visitan la Noche y el Dolor.
Yo no creo que un sabio pueda con su alegría
Borrar la certidumbre de un simple trovador.

Y todo lo que ahora conozco de la vida
Es que me encuentro triste de ser y de pensar...
Mi Musa es una sombra que guía mi partida
Con la fatal ceguera de una ola de la mar.

[...]

Queda entre los recuerdos mi juventud amada
Que no ha de acompañarme con la desilusión.
No quiero buscar glorias ni quiero buscar nada,
Porque en cualquier senda me pesa el corazón!

Me han familiarizado los días de fastidio
Con la idea rosada de tener que morir...
Yo no tengo Pegasos... Voy cansado al Excidio,
Y no cantaré nunca la dicha de vivir! (129-130)

En este poema Fierro asume los motivos conocidos de los modernistas, pero no en el hálito del camino trágico sino, más bien, con un aire de arcana sabiduría: habla de

la pequeñez humana, del alma en el ocaso, de la noche y el dolor como visitantes de su imaginación, de la tristeza y de la sombra, pero no llega a resolverse en clave de tanto dramatismo. La voz poética decide no cantar la dicha, pero es una elección cerebral que no trae consecuencias funestas. En esta medida, la de Fierro es la poesía de los modernistas que demuestra mayor sabiduría.

El “Epílogo” del libro es una lección distinta de los modernistas. El poema se inicia con una queja: “Ah, si no fueran mis horas / Doloras, / Ni fueran melancolías / Mis días, / En este valle florido / De olvido” (135). El poeta asume la temática modernista pero para darle otro matiz, pues incluso la juventud es vista no como el lugar donde se cuece la desesperanza sino más bien como un recuerdo feliz en la vida del sujeto: “Y mi juventud amada / Pasada / Será cuando avive el seso. / Por eso / Cuando la razón se agita / Contrita / Como el alma marchita / Del pobre Quijote ardiente / Ya serviré solamente / Para la arquera maldita.” (135-136). De alguna manera, la poesía de Fierro pone en evidencia otra faceta del escritor modernista, pues en él el arte del verso define una opción distinta del vivir, al menos a nivel del texto.

Cierre momentáneo

Las obras literarias no se construyen solas, de modo aislado, o como resultado de la genialidad de los escritores. Ciertamente, lo que define la aparición de una obra y de un autor, entre otras cosas, es efecto de un paisaje cultural, esto es, de una red de relaciones sociales, económicas, culturales y políticas que hacen sentido en un momento dado en un sujeto que se asume como autor. El interés general de esta investigación ha tratado de establecer lecturas que permitan relacionar la obra de Medardo Ángel con los modernistas capitalinos. Para ello me he acercado a posibles canales de interlocución entre Silva y sus contemporáneos. En este caso concreto existen claros indicios de que

Arturo Borja fue considerado como un literato que ejercía un gran magisterio en el hacer poético.

Leídos en conjunto, los poetas modernistas conforman una suerte de 'región cultural' de alcance nacional. Partieron de una tradición simbolista, europea, pero fueron capaces de percibir lo vívido de la poética de los modernistas latinoamericanos, con quienes tuvieron contacto a través de sus diferentes revistas. En fin, he tratado de hacer conexiones de sentido entre unos poetas y otros, atento a la observación de que "un poema (cualquier obra artística) no es el punto de llegada de una tradición, sino su punto de partida. En cada lectura el poema inaugura su propia tradición, y con ella una mirada: aquella cuyo único dueño es el lenguaje con el que nos reinventamos cada día." (Chirinos 16).

Obras citadas

Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana, Volumen IV*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.

Borja, Arturo, *La flauta de ónix* [1920], en Hernán Rodríguez Castelo, editor, *Otros modernistas*, Guayaquil, Ariel, s.f.

Carrera Andrade, Jorge, "Precursores del modernismo en el Ecuador", *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura, 1967.

Chirinos, Eduardo, *Nueve miradas sin dueño: ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú & Fondo de Cultura Económica, 2004.

Clark, Kim, *La obra redentora: el ferrocarril y la nación en el Ecuador, 1895-1930*, trad. Fernando Larrea, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar & Corporación Editora Nacional, 2004 [1998].

Elijas, Juan Carlos, "No nos propongas la belleza (narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade)", *La poesía del país secreto*, Quito, País Secreto, 2005.

Fierro, Humberto, *El laúd en el valle* [1919], en Hernán Rodríguez Castelo, editor, *Otros modernistas*, Guayaquil, Ariel, s.f.

- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. Luis López-Ballesteros, Madrid, Alianza, 2000 [1905].
- Guarderas, Francisco, “Arturo Borja”, *Poetas parnasianos y modernistas*, Puebla, Cajica, 1960.
- Noboa Caamaño, Ernesto, *Romanza de las horas* [1922], en Hernán Rodríguez Castelo, editor, *Otros modernistas*, Guayaquil, Ariel, s.f.
- Ortiz, Lourdes, “Prólogo. El espanto”, Patricia Highsmith, *A merced del viento*, trad. Helena Valentí, Madrid, Espasa Calpe, 1993 [1979].
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Rodríguez Castelo, Hernán, “Introducción. Nuestro primer modernismo o la fuga imposible”, *Otros modernistas*, Guayaquil, Ariel, s.f.
- Samaniego y Álvarez, Eduardo, “El proceso literario de Ernesto Noboa Caamaño”, *Poetas parnasianos y modernistas*, Puebla, Cajica, 1960.
- Silva, Medardo Ángel, “Un poeta selecto. Humberto Fierro (Fragmentos de un estudio)” [1916a], *Obras completas*, edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, I. Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- _____, “Arturo Borja (Fragmentos inéditos de un estudio. El medio. El poeta. La obra” [1916b], *Obras completas*, edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, I. Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- Valencia Sala, Gladys, “El círculo modernista: la autonomía del arte según el modernismo ecuatoriano”, tesis de maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2004.
- Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2002 [2000].