



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

“EL HÉROE ROMÁNTICO EN LA POESÍA ECUATORIANA DEL SIGLO XX”.

**Tesis previa a la obtención del título
de Licenciada en Lengua, Literatura y
Lenguajes Audiovisuales.**

AUTORA: Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez

DIRECTORA: Mtr. María Augusta Vintimilla Carrasco

Cuenca- Ecuador

2013



UNIVERSIDAD DE CUENCA

RESUMEN

A partir del estudio sobre el héroe romántico de Rafael Argullol, la autora establece la relación del romanticismo heroico de los siglos XVIII y XIX con la poesía ecuatoriana del siglo XX. Primeramente, analiza las características del héroe romántico y los principales arquetipos que estudia Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único*. A partir de esta teorización estudia los héroes líricos de la poesía ecuatoriana en la primera mitad del siglo XX, antes del influjo de las vanguardias según la cual se considerará el poema como un objeto de arte y no como el simple resultado de la inspiración, tal como lo consideraban los poetas románticos. Entre estas voces líricas estudia a los héroes de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma Vázquez. Continúa su estudio con el análisis de dos voces líricas posteriores a la vanguardia ecuatoriana que son Efraín Jara Idrovo y Ernesto Carrión Castro. Con estas consideraciones determina la existencia de rebrotes del héroe romántico entre las voces líricas de la poesía ecuatoriana a lo largo del siglo XX.

PALABRAS CLAVE:

Romanticismo, héroe, poesía ecuatoriana del siglo XX, Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade, David Ledesma Vázquez, Efraín Jara Idrovo, Ernesto Carrión Castro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ABSTRACT

Since the study of the romantic hero of Rafael Argullol, the author establishes a relationship between the heroic romanticism from XVIII and XIX centuries and the Ecuadorian poetry from XX century. The Ecuadorian poetry of XX century opens with the Modernist movement that allows some continuity in themes and forms until the vanguards influence when the poem is considered as and art object instead of what the romantics believed, a result of inspiration. Lyrical voices studied as representatives from the first part of century are Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade and David Ledesma Vásquez. The lyrical voices from the second part of the century are Efraín Jara Idrovo and Ernesto Carrión Castro. With these considerations the author determines the existence heroic romanticism outbreaks in the lyrical voices of Ecuadorian poetry due XX century.

KEYWORDS.

Romanticism, hero, Ecuadorian poetry from XX century, Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade, David Ledesma Vasquez, Efraín Jara Idrovo, Ernesto Carrion Castro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ÍNDICE

PORTADA.....	1
RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1: EL YO HEROICO DEL ROMANTICISMO: CARACTERÍSTICAS Y PRINCIPALES ARQUETIPOS	16
CARACTERÍSTICAS DEL HÉROE ROMÁNTICO.....	20
Determinismo fatal e irreversible	21
El héroe como único	21
La angustia del héroe romántico	23
Una escisión dolorosa.....	27
<i>La escisión consigo mismo</i>	28
<i>La escisión con el otro</i>	29
<i>La escisión con la naturaleza</i>	29
Marginación desde el colectivo social	31
ARQUETIPOS ROMANTICOS:.....	33
El superhombre.....	33
El suicida	36
El genio demonista.....	39
El enamorado.....	42



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 2: EL HÉROE ROMÁNTICO EN LA POESÍA ECUATORIANA.

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX..... 45

Medardo Ángel Silva. Arquetipo suicida de la generación modernista..... 47

César Dávila Andrade. Réprobo y demonista..... 64

David Ledesma Vázquez. Segundo arquetipo suicida..... 81

CAPÍTULO 3: EL HÉROE ROMÁNTICO EN LA POESÍA ECUATORIANA.

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX..... 103

Efraín Jara Idrovo. Arquetipo del superhombre romántico..... 104

Ernesto Carrión Castro. Réprobo y enamorado romántico..... 116

CONCLUSIONES..... 139



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez, autora de la tesis "El héroe romántico en la poesía ecuatoriana del siglo XX", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, octubre de 2013

Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez

0301449542



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARIA

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez, autora de la tesis “El héroe romántico en la poesía ecuatoriana del siglo XX”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, octubre de 2013

Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez

0301449542



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
SECRETARIA

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INTRODUCCIÓN.

El romanticismo surgió paralelamente en Alemania e Inglaterra en el siglo XVIII y tuvo tal fuerza que su mejor producto –el héroe romántico- fue adoptado y reeditado por casi todos los movimientos literarios que surgieron en forma posterior al romanticismo. Por ejemplo, el simbolismo que desarrolló la figura del héroe simbolista está directamente emparentado con el héroe romántico. Ambos son héroes marginales, seres escindidos con el entorno, con Dios y consigo mismos, cubiertos por un aire de superioridad; aunque difieren por la forma de asumir su marginalidad, el romántico no puede ocultar el dolor que ella le causa, mientras que el simbolista asume su marginalidad con un desdén irónico. A través del simbolismo -aunque no siempre¹- mucha de la producción poética occidental se dejó influir por el romanticismo. El caso ecuatoriano corrobora esta afirmación. Este estudio, dividido en tres capítulos, demuestra que en gran parte de la poesía ecuatoriana producida durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI se halla una marcada presencia del héroe romántico.

En el primer capítulo, se analiza las características y los orígenes del héroe romántico. Se lo define y se expone una clasificación arquetípica de dicho héroe. Esta labor conceptual tiene como principal fundamento la teoría sobre el héroe romántico desarrollada por Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único*.

Los atributos del héroe romántico descritos por Rafael Argullol y analizados en este estudio son: su heroicidad, su predestinación a la derrota, su unicidad, el ser un réprobo, su escisión consigo mismo y con los otros, su angustia y su vocación a la inmortalidad.

¹ Algunos autores deben los rasgos románticos de su obra a la lectura que han hecho de poetas propiamente románticos Holderlin.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por su heroicidad, el héroe romántico está emparentado con el arte griego debido a la relectura que los románticos hicieron de la épica y tragedia griegas. La épica ha dotado al héroe romántico de la heroicidad como atributo de un hombre superior. Es decir, esta heroicidad no puede estar presente en todos los hombres sino solo en los predestinados. De la tragedia, el héroe toma el enfrentamiento con un destino implacable que lo somete a una trágica –en el sentido de necesaria e ineludible- derrota. Por eso la segunda característica del héroe es su inevitable derrota.

A su vez, las dos características mencionadas están vinculadas al protestantismo que asegura que los hombres nacen predestinados para ser “salvos” o “réprobos”; por lo tanto, el protestantismo, también, influyó en las concepciones románticas del héroe, en cuanto a su predestinación heroica (Garrido Pallardó 1969). Esto nos permite señalar que el héroe está predestinado para ser un único. El héroe ha sido distinguido entre un colectivo, es único, excepcional; pero esto, lejos de atraerle los aplausos y la admiración de su sociedad atrae sobre él la marginación y el repudio. En este sentido, el héroe romántico está más cercano al profeta judeo cristiano que al héroe griego.

Además, pese a que el héroe romántico es un único y posee dotes excepcionales que le han sido dadas para amar a Dios -su creador- y a la humanidad, se rebela en contra de su vocación heroica y elige ser un enemigo del cielo. Esto sucede porque el héroe, renegando de su excepcionalidad, comete el error romántico: decide colocar en el lugar de Dios a una creatura. Decide ser igual al resto de los hombres y olvidar que es un elegido. En esta circunstancia el héroe se ve defraudado por la creatura a quien hizo objeto de su amor. Ante su error, el héroe no se vuelve hacia Dios sino que se rebela contra Él debido a que culpa a Dios por las consecuencias de tal error. Esta rebeldía empuja al héroe hacia el sufrimiento ocasionado por su separación de Dios y de los hombres.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Transformado en un réprobo, el héroe vive una escisión que tiene múltiples aristas: con Dios; consigo mismo, con el otro -también supone a la mujer amada-, con la naturaleza –porque percibe una pérdida de la armonía primigenia su transformación en una sociedad hostil-. Si bien, el héroe romántico asume con un desdén arrogante la escisión que lo ha marcado, no puede evitar sentir la angustia que ella implica. La más importante de las escisiones que acarrearán sobre él la angustia es la escisión con Dios y la conciencia del final tremendo que le espera: el cumplimiento de su vocación heroica. No obstante, el héroe prefiere asumir la máscara del demonismo que volverse a Dios.

La última característica esencial es la vocación de inmortalidad: el héroe – paradójicamente- se sabe un ser superior semejante a la divinidad; pero es, como cualquier hombre, un ser mortal. Frente a la conciencia de la muerte, el héroe romántico sufre dos momentos. En el primer momento, siente acrecentar su angustia por causa de la muerte y lucha contra ella por medio de la escritura poética. Busca su propia inmortalidad a través de la recreación de sí mismo en sus personajes; y esto tiene íntima relación con la equivalencia de arte y vida. En este sentido, en el héroe se puede identificar tanto al escritor como a sus personajes líricos. En el segundo momento, el héroe no solo que acepta su condición mortal, sino que él mismo la busca identificándola con la verdad y la belleza.

En cuanto a los arquetipos, Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único* los clasifica en cinco: el superhombre, el suicida, el sonámbulo, el genio demonista y el enamorado.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El superhombre es un ser con una cualidad superior que lo distingue del conglomerado y que lo hace capaz de grandes hazañas por sí mismo. Por esta razón, está muy cercano al superhombre de Nietzsche, sin embargo, se distingue de él porque el romántico está marcado por un pesimismo en el futuro que lo lleva a la inminente derrota.

El suicida, en cambio, es el arquetipo del romántico obsesionado por la muerte. Para él existen dos momentos de importancia. Inicialmente el romántico lucha contra la muerte a través de la escritura poética, única forma de alcanzar la inmortalidad. Posteriormente, acepta su condición mortal y ejecuta la autodestrucción como la única forma de enfrentar la banalidad de la vida.

El arquetipo sonámbulo, es el héroe que constantemente fuga de la realidad por hallarla dura o de poca pasión. Vence la amargura de la vigilia fugando hacia la belleza del sueño. El genio demonista, por otra parte, es aquel que, habiendo renegado de su vocación divina, ha decidido entregar su pasión a las fuerzas del mal. Es el réprobo por decisión propia, cuya única posibilidad de resistir la decisión que ha tomado en contra de Dios es entregarse al opuesto, las fuerzas de la oscuridad.

Y, finalmente, el arquetipo enamorado es quien ha puesto en el objeto de su amor no un simple sentimiento sino la pasión que va de la posesión a la desposesión cuya único esfuerzo por vencer este vaivén, es la muerte. Por ello, identifica belleza con verdad y la verdad con la muerte.

En el segundo capítulo, en base al trabajo teórico que desarrollamos en el capítulo primero, se analiza la presencia del héroe romántico en la primera mitad del siglo XX. Se ha tomado como autores representativos a Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma Vázquez. La división del siglo XX en dos mitades ha sido realizada considerando que el movimiento vanguardista en el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ecuador –que se presenta con fuerza a finales de la primera mitad del mencionado siglo- constituye un hito decisivo para la transformación de la poética y la retórica en la poesía ecuatoriana. Así, con la vanguardia empieza a considerarse el poema como un objeto de trabajo y ya no solo como un producto de la inspiración.

El Modernismo es el movimiento inaugural de la poesía ecuatoriana y se coloca a inicios del siglo XX. Dicho movimiento presenta marcadas influencias románticas, especialmente, por su tratamiento del tema de la muerte, recurrente en su poética en general. Medardo Ángel Silva es el escritor más representativo del Modernismo en cuanto al tema que se ha estudiado. Esto justifica que haya sido elegido para iniciar este estudio. La voz lírica de Silva invoca a la muerte como a una dama terrible a veces, y a veces como a una compañera de camino, pero en todo caso, la ve como a la causa libertadora de una vida monótona y banal. Por esta razón hemos vinculado a la voz lírica de Silva con el arquetipo romántico suicida.

Más adelante, en correspondencia temporal con la misma primera mitad del siglo, se halla César Dávila Andrade. En el estudio se ha expuesto la dificultad de enmarcar la obra de este autor en primera o la segunda mitad del siglo XX; ya que por su nacimiento corresponde a la primera mitad; pero, por su poética vanguardista, corresponde a la segunda mitad. Se ha remarcado, en todo caso, que Dávila es un poeta que por sí solo constituye una generación, pues no hay otros poetas de su talla dentro de la suya. Si bien, su obra puede ser vista como parte de la poesía social –por Boletín y Elegía de las mitas-, su preocupación por los temas esotéricos lo vinculan con los temas románticos: estrictamente, se ha puesto atención en cómo el ejercicio poético de Dávila y su obra resultante permiten ver al héroe como un ser elegido para la creación. El poeta –y su héroe- resulta ser un demiurgo dotado de un don excepcional y mágico en la misma proporción que lo fueron los románticos. De este modo, el ejercicio de la magia



UNIVERSIDAD DE CUENCA

permite, al poeta, transformar la simple palabra en un poema perfecto. La capacidad de Dávila para asombrarse por las cosas más sencillas de la vida -por un lado- y la voluntad de dotar con su voz al colectivo marginado carente de voz hacen notorio que no hay una completa escisión entre la voz lírica de Dávila y su entorno. No obstante, sí hay una marcada y terrible escisión con Dios. Esta escisión deja entender a la voz lírica de Dávila dentro del arquetipo romántico del genio demonista.

Se cierra este capítulo con el estudio del héroe presente en la poesía de David Ledesma. Ledesma pertenece a la generación del cincuenta, tanto por su nacimiento como por el año de su primera publicación; pero por su estilo es, como lo llamaría Alejandro Carrión, un “decapitado tardío” (Vázquez Romero, 2007, p. 10), un escritor de inicios de siglo. Se lo ha estudiado como parte de la primera mitad del siglo XX, pues su estilo no adopta la idea vanguardista del poema como objeto y el poeta como simple artesano.

El héroe de su poesía es un héroe marginal y siempre inconforme consigo mismo. Por ello, no se regodea en su unicidad ni se halla en él la idea del elegido por la divinidad y la superioridad que esta idea supone. El héroe de Ledesma, más bien, es casi un antihéroe, él mismo se reconoce como la encarnación de ciertos antivalores. Está marcado, eso sí, por el pesimismo, la marginalidad y el dolor. Pero no deja de ser un héroe porque al final de su vida se decide por la lucha final: la muerte. La voz de Ledesma ve, en la autodestrucción, un gesto de heroísmo ante una vida inútil. La muerte es la única figura capaz de otorgarle las señas de identidad de las que lo había despojado la vida y, por eso, lucha hasta hallar en ella la liberación de los convencionalismos sociales que lo llevaron a sentirse siempre como un extraño. Esta última lucha del héroe de Ledesma nos permite identificarlo con el arquetipo suicida del romanticismo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por último, en el capítulo final, se aborda la presencia del héroe romántico en las voces líricas de Efraín Jara Idrovo y Ernesto Carrión Castro. Asimismo, la elección de estos autores se debe a que son los autores más representativos de la segunda mitad del siglo XX en cuanto a la confluencia de ciertas características románticas.

En cuanto a Jara, si bien, por el año de su nacimiento y la fecha de su primera publicación, es anterior a Ledesma, hemos preferido colocarlo en la segunda mitad del siglo XX porque las publicaciones maduras de Jara –aquellas que no fueron incineradas- se produjeron casi al final del siglo XX. Jara no desarrolla un héroe romántico pleno, en primer lugar, porque la ironía presente en su obra libera a sus personajes líricos de cualquier patetismo. En segundo lugar, porque en la poesía de Jara no están presentes la marginación y el pesimismo que marcan la poética de los poetas románticos. No obstante, su héroe es romántico debido al aislamiento, el cual se produce con el donaire de un ser que se reconoce superior al conglomerado de quien se ha separado. Su voz lírica refleja a un héroe que es un poeta marcado por la diferencia con el otro. Esta marca de distinción lo lleva a buscar la soledad. Se trata de un héroe incomunicado con su entorno, que se desdobla para reflexionar y meditar en las cosas importantes de la vida porque halla que solo él mismo es un digno receptor de sus palabras. No obstante, su superioridad está marcada por la conciencia de la muerte -o finitud de la vida- y esto lo lleva a asumir con un ligero pesimismo la existencia, aunque sin caer en el patetismo, como lo habíamos dicho ya, gracias al tono irónico que persiste en su obra.

Se cierra este estudio con el análisis del héroe presente en la obra de Ernesto Carrión Castro. Carrión nació en el año de 1977, pero su primera publicación aparece a inicios del siglo XXI. Por lo tanto, pertenece a la primera generación del siglo XXI. No obstante, lo hemos incorporado a este trabajo, porque su voz lírica es heredera del romanticismo. El héroe lírico de Carrión se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

enmarca dentro de dos arquetipos: el genio demonista por la lucha que se ha establecido en contra las doctrinas cristianas y bajo cuya propuesta ha levantado su acto escritural; y, el enamorado romántico, pues la nostalgia por la “casa” compartida con la amada se constituye en una categoría sobre la cual pesa la armonía primigenia perdida. La pérdida del amor constituye en la obra de Ernesto Carrión la pérdida de un paraíso. Su héroe, en gran parte de su la obra, expulsado de su refugio, se regodea en la nostalgia con gran dolor e ira. Increpa a Dios y pasa con soberbia por encima de los otros hombres: se escinde con angustia y altivez sin hallar jamás un consuelo ante el dolor de su pérdida. Este es, en síntesis, el contenido del recorrido que se ha hecho por la poesía del siglo XX de la mano del héroe romántico.



CAPÍTULO 1: EL YO HEROICO DEL ROMANTICISMO: CARACTERÍSTICAS Y PRINCIPALES ARQUETIPOS

El Romanticismo, más que como un movimiento literario o una estética determinada, debe ser visto como una forma de vida y una concepción filosófica del mundo, “una moral, una erótica y una política (...) una manera de vivir y una manera de morir (Paz:1979, p. 89)” engendradas en un momento decisivo: el surgimiento del racionalismo. Apareció en Inglaterra y Alemania en forma paralela. Trató de readaptarse en otros países; pero de este intento surgió un movimiento más bien naturalista, nacionalista, cortés e idílico que se despreocupaba por la forma, daba una extremada importancia a los sentimientos idílicos y dejaba de lado otros elementos más complejos que sí estaban en el romanticismo inglés y alemán. Por ejemplo, la búsqueda de libertad, la oposición al racionalismo y el sacrificio del héroe como una forma de vida y no solo como una postura literaria, son elementos que se encuentran en el romanticismo inglés y alemán y que han tenido mucha influencia en las concepciones artísticas de la edad moderna.

Uno de estos elementos constantes en las concepciones artísticas modernas, y además, presente en los estudios de filosofía y arte de todos los tiempos, es la preocupación por la condición heroica del hombre. Dos son las cuestiones de relevancia en la literatura antigua que aparecen como antecedente del héroe romántico. La una es la épica y la otra es la tragedia griega.

La épica gira en torno a las hazañas del héroe. En este género, el heroísmo se fundamenta en un hombre superior que sirve de modelo² para el

² Joaquín María Aguirre (“Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica”, 1996) opina, que en la antigüedad, la categorización aristotélica de los personajes en mejores, peores o iguales al ser humano común -de manera que los “mejores” sirvan como referente y modelo de virtudes que deben seguirse- da cuenta de la necesidad una actitud heroica en la humanidad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

conglomerado. El heroísmo romántico es distinto al del héroe épico: mientras que el héroe épico es la encarnación de los valores de su sociedad, el romántico se guía por sus propios valores, los cuales están en continuo conflicto con los de la sociedad a la que pertenece y con la cual no se identifica.

En cuanto al segundo elemento, el pre-determinismo es el punto en el que confluyen la tragedia griega y el pensamiento romántico. De hecho, Rafael Argullol (2010) encuentra que esta confluencia se debe a la admiración que los románticos sentían por los griegos y por Shakespeare³, quien - por lo demás- también le dio un matiz trágico a su obra.

Para Argullol en Shakespeare está presente ya lo que Leonel Trilling (1950)⁴ llama “horror de la verdad de la vida” (p. 24) del pensamiento romántico. En ambos casos, tanto en Shakespeare como en los románticos, los personajes están enfrentados con la verdad. Saben que la verdad traerá el dolor de conocer porque esta verdad puede ser desagradable; pero, prefieren develarla a vivir en la incertidumbre. Además el destino que enfrenta el héroe en ambos casos es ineludible. Eso hace trágicas las obras de los escritores citados.

El héroe romántico, como los personajes de Shakespeare⁵, busca adentrarse en la verdad oculta del destino. En ambos casos, como en Edipo - quien presiente que la verdad es dolorosa pero decide conocerla, y con ello, alberga la amargura en su corazón- se impone el deseo de develar la verdad sobre su predestinación aunque se entiende que el conocimiento no aportará en nada a la lucha contra ella.

³ “Solo los griegos rivalizan con Shakespeare en la idolátrica admiración romántica” (p. 24).

⁴ Leonel Trilling, *The Opposing self nine essays of criticism*. New York, The Viking Press, 1950, (p. 48)

⁵ Shakespeare hizo hablar a sus personajes con profunda verdad sobre las pasiones humanas, con razón X. Zuribi dice sobre su obra: “sus personajes son los más humanos de todo el teatro universal (...) sus tragedias más hermosas muestran la huella de una profunda emoción ante el destino del hombre” (Zuribi p. 245)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Argullol halla, eso sí, un matiz que diferencia al gran dramaturgo renacentista de los poetas románticos: "...mientras la voluntad shakespeariana es vigorosa y espontánea, trágicamente ofensiva, la voluntad romántica es decididamente defensiva, heroicamente 'numantina'..." (p. 24). En los dos hay una tristeza ante el saber; pero los personajes de Shakespeare muestran más esperanza porque reaccionan con más vitalidad ante el destino, se anticipan e intentan cambiarlo aunque al fin se ven doblegados; en cambio, los románticos son más pasivos, solamente reaccionan ante el golpe del destino.

Por otro lado, Argullol –siguiendo a Biaolostocki⁶ (1973)- distingue entre el romanticismo heroico y el romanticismo decadente. Para estos dos autores el romanticismo heroico es el que nació y se desarrolló en Alemania e Inglaterra. Es el romanticismo original. En cambio, el romanticismo decadente, es la copia que, España y sus colonias, desarrollaron por influencia de la moda. Veamos la cita que Argullol hace del texto de Biaolostocki en torno a este asunto:

Frente a este romanticismo patético y heroico existió un segundo romanticismo correlativo, que fue íntimo y burgués... (que) había perdido su primitiva honradez , y no dejó tras de sí un repertorio de nuevos temas de encuadre, sino más bien una tendencia general hacia los sentimientos teatrales desbordados y una inflación de gestos históricos grandilocuentes (...) este arte no tenía mucho que ver con el movimiento romántico (p. 393).

El fracaso de esta readaptación se debió a que aquellos países, a donde se llevó la estética romántica original, tenían una realidad diferente a la anglosajona. En el mundo hispánico, la supremacía del barroco hizo que el romanticismo resultara postizo. Esto se debe a que el romanticismo –como lo explicamos luego- tiene una base protestante y el barroco está arraigado en la iconoclastia y cosmovisión católica. Por lo tanto, el barroco –como estética

⁶ Jean Biaolostocki, *Estilo e iconografía*, Seix Barral, Barcelona, 1973.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dominante en el mundo hispánico- jamás abandonó la cultura de España y sus colonias. Simplemente, asimiló las otras estéticas con su capacidad de mezcla y tolerancia. Esto dificultó la entrada del romanticismo en el mundo hispánico.

Todo esto hizo que el romanticismo anglosajón, con todo lo que él es y significa en cuanto a su influencia en el arte moderno y contemporáneo, llegara más tarde al mundo hispánico a través del simbolismo francés. Sin embargo, el héroe romántico puede ser visto como el gran leit motiv de la poesía contemporánea. En los dos apartados siguientes describimos, por un lado, las características, y, por otro, revisamos los arquetipos –de acuerdo con la teoría de Argullo- de este personaje literario que ha sido tan relevante, sobre todo, para el género lírico.



CARACTERÍSTICAS DEL HÉROE ROMÁNTICO

Francisco Garrido Pallardó, en *Los orígenes del romanticismo* (1968), señala como un aspecto fundamental del pensamiento romántico la decisiva influencia que la doctrina protestante tuvo sobre ella. Garrido Pallardó hace un recuento del papel que Martín Lutero tuvo en la formación de esta nueva cosmovisión occidental: recuerda que Lutero se separó de la Iglesia Católica y, en su afán por destruir la idea de autoridad papal, desarrolló su teoría del pre-determinismo.

Según la teoría del pre-determinismo, Dios gobierna la vida de los hombres de forma absoluta. Para dar coherencia a su doctrina, el pensador alemán aseguró que el espíritu humano es materia. Para Lutero, en cuerpo y espíritu, somos materia y existimos como ella; por lo tanto, no hay razón para que tengamos una voluntad propia. Estamos bajo la voluntad de Dios quien destina y gobierna nuestras vidas para la salvación o para la condenación. Esta teoría explica buena parte del surgimiento y la configuración del héroe romántico.

La doctrina de Lutero creó una sociedad ansiosa por pertenecer al grupo de los salvos. Pero si las evidencias iban demostrando que se había nacido bajo la marca del réprobo, ¿cómo se podría vivir sin esperanza?, ¿de qué servía la voluntad humana, si había una voluntad divina inapelable? El héroe romántico es un producto de esta sociedad porque surge de la rebelión ante el peso de un Dios que se complace –o al menos es indiferente- ante el dolor de su creatura, el ser que ha nacido para la perdición eterna.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El determinismo fatal e irreversible, el individualismo, la angustia, el pesimismo, la unicidad, heroicidad son las características del héroe romántico que están íntimamente ligadas al a la doctrina protestante cuya base es el determinismo. Analicemos cada una de estas a continuación.

Determinismo fatal e irreversible. El determinismo protestante había difundido la idea de que cada individuo está predeterminado para la salvación o condenación perpetuas; por lo tanto, la voluntad del individuo no puede cambiar su destino. Este es el fundamento de la tragedia romántica. El héroe romántico es un héroe trágico. El individuo nace o no con una vocación heroica y con un destino fatal.

El héroe romántico es un elegido y carga con el peso de su elección. Además conoce cuál es su vocación heroica y la singularidad de ella. Sabe que con ella ha sido honrado por la divinidad; sin embargo, esta vocación le hace sufrir porque no encuentra motivos suficientes para ejercer su vocación heroica. No puede materializar su heroicidad porque la sociedad que lo rodea no le ofrece razones que compensen su sacrificio.

El hombre romántico se rebela contra una voluntad que es absoluta e inamovible pues no se puede cambiar: lucha a pesar de que sabe que no podrá evadir su destino. Preferiría poder cambiar el ordenamiento divino según su voluntad, ir o no al sacrificio según le parezca mejor.

El héroe como único: Hemos dicho que la doctrina protestante habló de un destino eterno fatal para el hombre. Ya que cada individuo tendrá una eternidad de salvación o condenación establecida por Dios desde el principio de los tiempos, para la doctrina protestante no tiene sentido la intercesión de santos, ni sacerdotes. Esto sucede porque se ha fortalecido la idea de que la iglesia está en el individuo y este no necesita de otros para comunicarse con



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Dios y descubrir si pertenece a la lista de los salvos o a la de los réprobos⁷. Por lo tanto, el yo se separa del colectivo para enfrentarse a la búsqueda de su destino. Se erige, entonces, el individuo como protagonista de la historia, de su historia. Esto se constituye una característica fundamental del romanticismo porque de él surge el interés en la subjetividad humana.

El individuo como categoría no habría podido desarrollarse en el Catolicismo puesto que la fe en esta doctrina es sumisa y no inquisitiva; en cambio, el Protestantismo había opuesto la idea del esfuerzo propio al de la jerarquía. La doctrina protestante había surgido, precisamente, de una rebelión que aboga en favor del individuo y su propio poder en contra de los intermediarios. El hombre se comunica con Dios directamente y todos los hombres son iguales en jerarquía. En todo caso, la diferencia la marca el ser salvo o réprobo.

El héroe romántico ya no está vinculado a un colectivo que lo alaba por su heroicidad como en el caso del héroe épico. La épica es la historia de un pueblo y el héroe épico se debe a dicho pueblo. En la épica había una idea de comunidad guiada por su héroe en el que se reflejaba la excelencia de los valores comunitarios.

Para el héroe romántico las cosas son diferentes. Por un lado, la comunidad protestante se ha dividido en individuos que no requieren de seres singulares, de héroes. La vocación heroica del hombre romántico es una vocación que el individuo desconoce porque piensa que el héroe es su igual, no halla en él nada extraordinario a más de su excentricidad –que puede ser visto como algo morboso- y, por lo tanto, no necesita su sacrificio. Por eso, el héroe romántico sabe que su sacrificio es ineludible –a causa de su determinación-

⁷ El individuo resurge, dice Rafael Argullol, para no olvidar que la “primera eclosión del individuo” se produjo en el Renacimiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

pero no encuentra una razón suficiente por la que sacrificarse, halla que su sociedad es indigna de su sacrificio.

No obstante, la existencia del héroe romántico contrasta con la doctrina protestante porque también tiene una base judeo-cristiana. Para el protestantismo todos los hombres son iguales salvo por el destino que los marca: de salvación o la condenación. En cambio, la unicidad del héroe romántico tiene que ver con un ser singular, un elegido, un ungido. Se trata de una figura que está ligada a la tradición judeo-cristiana que se conserva en el catolicismo hasta nuestros días.

El profeta, el enviado, el ungido judeo-cristiano es un ser único entre los otros seres humanos. Es un iluminado por la Divinidad, es un enviado para anunciar y denunciar y para, por último, cumplir una misión salvífica. El héroe romántico es semejante a esa figura mesiánica. Claro que con la ilustración, el héroe romántico se separa del sentido religioso y se vuelve una figura laica⁸.

La angustia del héroe romántico: Para la ética protestante la vida se convirtió en una búsqueda angustiosa de Dios porque el ser humano deseaba conocer si pertenece a la lista de los salvos o a la de los réprobos. Entonces, para el héroe romántico, hijo del protestantismo, la existencia es también de por sí una búsqueda angustiosa de conocer el destino. Esta angustia es parte de su vida porque la ha heredado de su nicho social.

Pero la angustia del héroe romántico se alimenta, además, con la conciencia de su vocación heroica. Cuestiona su destino de sacrificio porque no le parece justo sacrificarse por una sociedad que no lo aprecia. Sin embargo, esta vocación –sabe él- le ha sido dada por Dios. Su vocación lo empuja a la

⁸ Con la Ilustración se empieza a prescindir de la religión, pero se toma lo mejor de esta. De modo que se transformó las virtudes cristianas en virtudes laicas: la caridad, por ejemplo, se transformó en filantropía.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

grandeza; pero su rebeldía le devela que no puede ser más que un réprobo. Esta doble conciencia –su vocación dada por la divinidad y el cuestionamiento a ella- genera en él la certeza de que es un réprobo.

Ahora bien, ¿el héroe es un réprobo por decisión propia o porque su destino es el de serlo? Dicho en otras palabras, ¿el héroe se rebela contra Dios con su voluntad o sin ella?

Desde el punto de vista del protestantismo, deberíamos pensar que si el hombre carece de voluntad -puesto que su voluntad es la que Dios ha destinado para él-, y si consideramos, además, que el héroe romántico piensa como un protestante –porque es un producto del sistema social anglosajón protestante-, dicho héroe debe deducir que nació para estar entre la lista de los réprobos. Entonces, a pesar de que el héroe reconoce la excelencia con la que ha sido creado -sus dotes singulares-, podríamos explicar su animadversión hacia Dios, diciendo que el héroe ha desarrollado su resentimiento hacia Él porque piensa que es quien lo ha creado para la condenación eterna.

Sin embargo, Rafael Argullol explica el resentimiento del héroe hacia Dios por medio del 'error romántico' el cual implica, en contraste con la doctrina protestante, que el héroe tiene poder para decidir sobre su destino. Desde el punto de vista de esta teoría, el héroe romántico tiene y hace ejercicio de su voluntad. Tiene un libre albedrío⁹. Para explicar este argumento pensemos en el

⁹ San Agustín distingue entre la libertad y el libre albedrío. Según el santo la libertad es una condición inicial antes de la caída; en cambio, el libre albedrío es solo lo que restó de la inicial voluntad con la que Dios había dotado al ser humano el crearlo. Esta voluntad se vio afectada por el pecado. El libre albedrío es una voluntad que existe opacada por la inclinación al mal que inició con la caída. El ser humano está inclinado al mal, pero a pesar de eso puede elegir entre el bien y el mal. “El libre albedrío, en palabras del Obispo de Hipona, “...fue concedido al hombre para que conquistara méritos, no por necesidad sino por libre voluntad” (Agustín de Hipona, p. 69). Así es que Dios no castigó la caída del hombre permitiendo que su esclavitud sea total, sino que le permitió el uso de su libre albedrío como una esperanza de salvación” (Rodríguez, 2013, p. 4).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ejemplo que coloca Argullol en su obra *El héroe y el único*, expliquemos cómo Lord Byron configura la tragedia de su héroe: el error del héroe Lara es amar con exceso. No obstante, la capacidad de amar es intrínseca al héroe; por lo tanto, aparentemente, decir que este es un error que lo aleja de Dios parecería una contradicción pues el fundamento del Dios cristiano es el amor:

Lara es un elegido del cielo (dotado para el amor con más fuerza que la otorgada al resto de los mortales) y en un principio trató de responder a esta elección con sus “sueños de virtud”. Pero cometió el gran error romántico, “amar con exceso”, y fue marcado con una pena y con un castigo. Sin embargo, rebelde a la resignación, en un supremo ejercicio de su voluntad (“llama a los actos de su voluntad decretos del destino”) se entrega a la pasión del Mal y se convierte en enemigo de la especie humana a la que detesta por su cobardía y debilidad (Argullol p. 436).

Y hemos dicho, anteriormente, que ‘aparentemente’ amar no podría ser un error; pero lo es para el héroe Lara: el héroe romántico, como es elegido y dotado de bienes singulares por la divinidad, está llamado a amar a Dios con la excelencia de su ser. Cuando se aparta de su vocación y usa su capacidad para amar a una criatura, el héroe reemplaza a Dios por un ser creado.

Frente a la pequeñez de cualquier criatura el amor del héroe –destinado para Dios- es excesivo y esto ocasiona dolor al héroe, necesariamente: jamás será correspondido. El héroe reniega de lo humano porque se ve defraudado y abandonado en su elección. Además, el resto de los seres mortales, sus iguales, no reconocen su singularidad y lo repudian por excéntrico.

Entonces, ocurre lo que dice Argullol: “El genio romántico reconoce en la animadversión de sus contemporáneos el abandono del cielo que le ha dotado de un alma superior” (p. 430). Ahora bien, el héroe romántico sabe que ha



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cometido una falta en contra de la divinidad –el amar con exceso- y sabe que merece un castigo, por eso ve en el desprecio de los seres humanos el desprecio del mismo Dios: “Como consecuencia (...) desconfía de la luz de la divinidad y la sustituye por la introspección y apología de lo oscuro” (p. 430). Y es que el héroe romántico no se resigna a ser castigado y se rebela. ¿Teme perder sus dotes y se niega a llegar a ser como los demás? ¿Teme que su destino de gloria sea modificado a causa de su falta?

La respuesta a las preguntas formuladas en el párrafo anterior no están claras, lo que sí está claro es que el héroe se niega a someterse a la voluntad de su creador. Decide ser él mismo el constructor de su destino, crear su propia gloria. Se rebela en contra del poder que lo sobrepasa y su sufrimiento se incrementa: “Abandonado por el cielo y extranjero a la tierra, el héroe romántico, sin alternativas constructivas, ve, no sin alivio, que todavía halla una razón de ser en la lógica de la destrucción...” (p. 432). El héroe escoge separarse de Dios y usar sus dotes magníficos en esta nueva empresa. La elección del héroe romántico de levantarse contra Dios es el origen y la fuente con la que se nutre la amargura y el pesimismo del héroe. Reconoce la excelencia de sus cualidades; pero sabe que ha elegido un destino de perdición eterna.

Esta es una segunda forma de explicar la tensión existente en la relación del héroe romántico - y sus sucesores- con Dios. Inclusive, el demonismo es un arquetipo del romanticismo que después se va a desarrollar plenamente en el simbolismo. Desde este punto de vista, el héroe escoge ser un réprobo, desafiar a Dios. Como hemos explicado esta teoría contrasta con la doctrina protestante en cuanto se vincula con la doctrina católica del libre albedrío en una fusión que apoya la idea de superioridad del héroe: puesto que no es posible resolver la angustia a favor de su salvación, el héroe elige voluntariamente la condenación y las fuerzas oscuras. Este es un ejercicio de la voluntad nacido de la arrogancia



UNIVERSIDAD DE CUENCA

del héroe que se niega a tener un final igual al de todos los demás: si bien no puede cambiar su final, al menos puede darle un matiz distinto.

Una escisión dolorosa.- La elección que convierte en réprobo al héroe ocasiona una separación entre él y su entorno. De hecho, en cuanto a su escisión, la situación del héroe romántico tiene su mejor analogía en la tradición judeo cristiana, la de Adán y Eva echados fuera del paraíso. Cuando Adán y Eva pierden el paraíso también rompen toda la armonía pasada y, por lo mismo, quedan escindidos consigo mismos, el uno con el otro, con la naturaleza y con Dios.

Pero en el problema de la escisión que sufre el héroe romántico cobra importancia el hecho del conocimiento que la caída les ha heredado. En el jardín del Edén, Adán estaría preservado de la muerte mientras se mantuviese alejado del conocimiento. Dios le había dicho: “Puedes comer de todos los árboles del jardín; pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día en que comas, ciertamente morirás” (Génesis: 2, 16-17). Una vez que ha probado el fruto y ha develado la realidad, el conocimiento lo ha vuelto vulnerable a la muerte. La relación conocimiento-muerte es fundamental también para el romanticismo porque es el tronco desde el cual se desarrollan las ideas románticas.

¿Por qué la adquisición del conocimiento es un problema para el héroe romántico? Desde el punto de vista del pensamiento romántico, toda ruptura está marcada por el deseo de adquirir el conocimiento porque este implica posesión de poder y el poder –para los románticos- es el origen de la destrucción de la armonía. Entonces, si bien el romanticismo es una corriente moderna opuesta al racionalismo, como es parte de la modernidad –el hijo rebelde de la modernidad como lo dice Octavio Paz- está relacionado también con el conocimiento que triunfa en la era científicista moderna.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Si bien las concepciones del mundo son diferentes para el racionalista y para el romántico, ambos anhelan el conocimiento aunque de distinta manera-.... por un lado, el racionalista se empeña en adquirir conocimiento, el romántico lo busca de otra manera. El romántico desea obtener sabiduría y trata de aprehender los secretos de la naturaleza con respeto y amor a la naturaleza y al género humano. Sin embargo, ni el racionalista ni el romántico dejan de destruir lo que conocen, y de destruirse a sí mismos en esa búsqueda de conocimiento¹⁰.

Ese deseo –moderno- de adquirir la sabiduría es tan fuerte que lo impulsa a transgredir las normas –como Eva seducida por el fruto prohibido-, adquiere el conocimiento e “inevitadamente halla un conocimiento, que es, en sí mismo, poder y este poder le horroriza y le hechiza (p. 366). Además, el sinsabor del conocimiento viene apoyado por el hecho de que la naturaleza no se dejará develar tan fácilmente. Y contra quien ha osado transgredirla será hostil: “...el pacto demoniaco de Fausto representa una trasgresión de la naturaleza: su castigo(...) es el brutal apercibimiento de la desposesión que asoma tras la sonrisa del poder (...) el conocimiento promete poder y concede desolación (p. 369). Tras la adquisición del conocimiento sobreviene la desolación – el hombre queda solo luego de su ruptura con la totalidad de su entorno- y la muerte.

En el apartado anterior hemos dejado sentada la escisión del héroe con Dios, veamos ahora como el héroe romántico se enfrenta a la escisión consigo mismo, con el otro y con la naturaleza:

La escisión consigo mismo.- La muerte es la consecuencia directa de la adquisición del conocimiento debido a la vulneración del orden superior. El castigo de la muerte es un peso que, tanto para Adán, como para el primer romántico – consideremos que hay dos momentos para el romántico: uno inicial de vigoroso

¹⁰ Argullo1 cita a Nietzsche: “La espina de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza” (Argullo1 p. 371).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

enfrentamiento con el medio y otro, de desenlace donde hay una cierta resignación y búsqueda de alternativas-. Ambos han sido creados para la eternidad pero luego del pecado o error romántico, ya no podrán lograr la cima para la cual fueron creados pues la muerte se lo impedirá. Esto no quiere decir de ningún modo que su vocación de inmortalidad haya sido superada, simplemente, ya no podrá hacerla efectiva. Y el pesar que esto le produce estará presente en todas sus obras.

La escisión con el otro.- Como Adán enfrentado a Eva ante Dios, el héroe romántico resiente la diferencia entre sí y el mundo circundante, dentro del cual siempre será el otro, el desarraigado, el diferente. Viéndose solo el héroe, como Adán, debe pensar primero en sí mismo y acusar la diferencia del otro que, también, lo acusa. Supuesta la vocación a la filantropía del héroe romántico, esta ruptura será grandemente dolorosa.

La escisión con la naturaleza.- Pero la más dolorosa, quizá, sea la ruptura con la naturaleza. Luego de la primera ruptura, aquella que le hizo perder al hombre el paraíso o la sociedad utópica, la naturaleza ya no podrá ser reposo ni armonía. Argullol encuentra que para el romanticismo, la naturaleza tiene dos manifestaciones, en ambas es evidente la ruptura de la armonía con el hombre: como una naturaleza utópica “alejada, inalcanzable, suavemente inmóvil, perdida para siempre por el hombre, que ubica al hombre frente a su realidad: los sueños son inútiles, el abandono de los antiguos dioses, la definitiva erradicación de la primigenia unidad (p. 333); la segunda manifestación, es de la naturaleza como “el infinito negativo que con brutal convulsión se abate contra el hombre” (p. 333) equivale a la amenaza de la naturaleza que no perdona, aquella que se venga del atrevimiento de los que osaron desafiarla y al mismo tiempo es el reflejo de la tormenta agresiva que lleva el héroe romántico en su interior.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En ambos casos el hombre ha sido apartado del centro (del antropocentrismo renacentista) ya la naturaleza no puede ser vista como “madre”, el hombre ha sido expulsado de su seno y puede añorarla con nostalgia o precaverse de ella y de su furia.

Argullol hace una extensa explicación de la carga semántica que adquiere la naturaleza en este sentido, de por qué el romanticismo es tan naturalista: el mar, las montañas, los abismos, las ruinas tienen su propio significado, y se valoran en cuanto demuestran el abismo del hombre frente a la naturaleza enajenada. En estas circunstancias el hombre lucha por acogerse al modelo del racionalismo pero debe reconocer que ya no hay naturaleza sino sociedad en donde ya no se compite con “afanes heroicos bajo las reglas de heroísmo y la nobleza sino ateniéndose a las mezquinas reglas de la rapacidad (p. 330) El hombre escindido de la naturaleza equivale a decir, según Argullol, el hombre solo frente a una naturaleza inerte “enajenada” “y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad. En ese sentido, la inmensidad de la naturaleza es la comprobación de la soledad del héroe y la confirmación de la imposibilidad de superar la escisión en cualquiera de sus manifestaciones.

Vocación de inmortalidad.- El héroe romántico tiene una vocación de inmortalidad y plenitud que lo hace semejante a la divinidad; pero su condición mortal contrasta con ella y esto le ocasiona sufrimiento. La certeza de la muerte se traduce en el fuero interno del héroe en: “imposibilidad de inmortalidad de no poder amar y vivir como un dios” (p. 397). Sin embargo, como todo héroe trágico, el romántico lucha contra su destino mortal aun cuando sabe que es ineludible. En síntesis, en un primer momento, la muerte aumenta la angustia del héroe originada en el conflicto de su vocación heroica tal y como lo hemos explicado en el literal anterior. Sin embargo, en un segundo momento, el héroe acepta la muerte y la identifica con la belleza, la dulzura y la victoria. La muerte lo impulsa a obrar: ve la creación como la forma más auténtica de alcanzar la plenitud y la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

inmortalidad. La obra de arte lo ayuda a levantarse en contra de la inercia del silencio propio de las almas subyugadas, de lo mortal. La obra de arte es la justificación de su vida y está destinada a sobrevivir a la muerte del artista.

Por lo mismo, se crea una equivalencia entre arte y vida. El escritor romántico se recrea a sí mismo en un personaje –su héroe- en quien pone su afán con el fin de que este jamás muera. En ese logro, él mismo se vuelve un ser inmortal. La obra de arte es el producto de la relación romántica entre arte y vida y, a la vez, es la razón de la identidad entre la voz lírica y el poeta. La creación es la consecuencia última de una vida entregada a la búsqueda de la plenitud.

Marginación desde el colectivo social.- El artista romántico -y por ende, el héroe que él produce- es un ser excepcional tocado por la inspiración, un creador, un genio, un ser que, según Echeverría: “por el capricho de la fortuna (...) tiene estas ‘dotes’ totalmente inexplicables, causales, que le permiten establecer contacto con lo sobrenatural” (p. 15) y, por ende, su obra es el producto de una iluminación divina. Pero esta “gracia” divina de crear implica una ruptura con lo cotidiano, con “el otro” con aquel que está privado de dicho contacto sobrenatural. Por lo mismo, una mixtura del héroe con el colectivo se vuelve imposible. El héroe es reducido a la incomprensión, el rechazo y la marginación.

Los artistas del Romanticismo son seres marginales porque se esfuerzan por romper las imposiciones de la Modernidad. Son hombres que rezagan al colectivo social en su carrera hacia el progreso porque, desde una posición de retaguardia, su voz provoca una reflexión en la muchedumbre que camina hacia el progreso propuesto por la modernidad y esto implica hacer un alto para mirar el camino andado. La voz del poeta es la resistencia a un torrente que parece incontrolable donde el héroe es sacrificado. En este sentido el poeta es un marginado social.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El marginado es, pues, un ser que posee alguna diferencia moral, física, económica, psíquica, etc. que lo marca a tal punto que, por esta, se halla incapacitado para adaptarse a las reglas del común social, viéndose obligado a vivir en forma paralela pero al reborde de la comunidad a la que debería pertenecer.

En el caso del poeta, esa diferencia causante de su desarraigo es su propia genialidad, la cual es connatural a la vocación de nombrar el mundo, no puede sofocar la palabra que está produciendo un incendio en su interior, semejante al profeta judeocristiano que lleva en el cumplimiento de su vocación la marca de su destino: verse abandonado por su amigos y rechazado por el colectivo contra quien debe profetizar.

La del poeta romántico es una marginalidad social posiblemente trasladada de la realidad humana del autor a la ficción literaria de la voz poética para hacer resistencia al programa de la Modernidad, tal como hemos dicho. La voz poética habla para resistir y oponer.

Hugo Friedrich ve en el pensamiento de Rousseau, la primera manifestación de la incompreensión y marginación a la que se ve abocado el genio superior. En *Estructura de la Lírica Moderna* dice al respecto:

Lo que importaba era ver en la propia anormalidad la garantía de una vocación propia, estar tan convencido de lo imposible de una reconciliación entre el yo y el mundo que en tal convicción se pudiera fundar la siguiente máxima: es preferible ser odiado a querer ser normal (Friedrich 28).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esta característica es permanente. Acompaña a todos los arquetipos de héroe romántico y está presente en ambas etapas del heroísmo romántico, el de lucha y el de aceptación a la muerte.

ARQUETIPOS ROMANTICOS:

Para abordar este tema vamos a centrarnos en la teoría que Rafael Argullol desarrolla al respecto en su obra *El héroe y el único*, relacionándola con las dos características que atañen a nuestro análisis: la condición heroica y la situación de marginación que padece el héroe dentro del colectivo social. La presencia de estas características provoca este discurso romántico que se ha mantenido en las generaciones posteriores a pesar del transcurrir de los años.

Vamos a revisar cinco arquetipos del héroe romántico, los cuales se reproducen, en alguna medida, en la poesía ecuatoriana del siglo XX. Estos son: el superhombre, el suicida, el sonámbulo, el genio demonista y el enamorado.

El superhombre. Este arquetipo subyace en toda la poesía moderna y su fundamento es, justamente, la condición genial del héroe, esta diferencia que lo ha marcado y, con la cual, él se siente plenamente satisfecho. El héroe está consciente de su diferencia y el colectivo también.

Con la modernidad se ha suprimido la fe en Dios y el héroe –quien, como demiurgo, está ubicado en un punto intermedio entre Dios y el hombre común- ha pasado a ocupar ese lugar ahora negado a la divinidad.

No obstante, este estado de superioridad es una contradicción con la modernidad, pues la modernidad ha negado toda diferencia en favor de sus postulados de igualdad y su lucha por la uniformidad. Por lo mismo, la sociedad



UNIVERSIDAD DE CUENCA

moderna no puede acoger en su seno a aquel que no se adapta a su norma de uniformidad y el héroe romántico termina siendo un marginado.

En estas circunstancias y al meditar en torno a sí mismo, el héroe halla que su condición incomprendida es un atributo de su genio creador y esta pesará en su ánimo.

Argullol encuentra un paralelismo entre el superhombre de Nietzsche y el romántico: en ambos casos hay una condición connatural de superioridad. Dicha condición es producida, en ambos casos, por “el derribo de los ídolos” (p. 406), es decir, por la pérdida de la fe en Dios y en cualquier otra fuerza superior capaz de redimir al hombre. A la vez, es la razón que impulsa al héroe a enfrentar por sí mismo su destino.

Pero lo que distingue a uno y otro es la esperanza, la fe en el mañana: el superhombre de Nietzsche es optimista de sus fuerzas y se sabe capaz de conquistar el mundo y cumplir su vocación. El romántico, en cambio, sabe de la imposibilidad de su misión y su obra está circundada por la angustia. Esta cita muestra, según Argullol, como el superhombre de Nietzsche –un mejor producto de la modernidad- se ubica aún por encima del romántico, diríamos que es la mejor muestra de la contraposición modernidad – romanticismo:

Más luego Zarathustra “busca futuro” al deicidio y se queja de haber conocido “nobles que perdieron su más alta esperanza –se refiere a los románticos-. Y desde entonces calumniaron todas las esperanzas elevadas. Desde entonces han vivido insolentemente en medio de placeres y apenas se trazaron metas de más de un día...” (p. 406)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No obstante, ambos héroes coinciden en la reivindicación de su condición: el superhombre romántico siempre está orgulloso de sus capacidades. Y enfrenta la marginación a la que se ve sometido tomando su superioridad como un escudo y un arma en contra de la sociedad que lo margina, la cual carece de estos dotes.

Es que el héroe romántico es un héroe homérico ubicado en una sociedad de anti valores, enteramente opuesta a la Grecia antigua en donde los valores estaban dados. Por lo tanto, la vocación del romántico resulta ser heroica pero inaplicable dentro de una realidad, completamente distinta al ideal homérico en donde las condiciones sociales estaban dadas para enaltecer la nobleza y el gesto heroico. En consecuencia: "Impotente ante el curso de la historia, cuyo rumbo reprueba, al romántico sólo le queda el arrogante desdén y la autoconciencia (p. 401)

La reivindicación de su superioridad es, en realidad, una rabia mal disimulada: el romántico está llamado a amar desmedidamente a la humanidad, mas, al verse rechazado por el ambiente, opta por rechazarlo él también reivindicando su condición superior y menospreciando la mediocridad del ambiente.

En el romántico, el rechazo contra la "normalidad" del hombre común es una medida adoptada debido a las circunstancias. No se trata de un sentimiento connatural: la época moderna, de "brutalidad espiritual" hace tan evidente la necesidad de heroísmo, pero el conglomerado desprecia o desconoce el sacrificio heroico del romántico. Esta paradoja hace que "el aristocratismo romántico (se vuelva) un ejercicio individual de la voluntad, nacido de la soledad y la derrota (...) del que se sabe vencido de antemano (p. 399).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El suicida. Hemos dejado sentada la importancia que la finitud y la muerte tienen sobre el pensamiento romántico: al alma destinada a la infinitud e inmortalidad le ha sido dado un cuerpo mortal. Esta contradicción, lo habíamos dejado sentado ya, es una de las principales causas de la angustia del héroe en un primer momento. La muerte es tenida como el consecuente castigo del error del héroe. Es el elemento que asemeja al *dios* que hay en el héroe con el *gusano* que habita en el mediocre. La posición que asume el héroe desde su condición mortal será la de lucha por vencerla considerando a la muerte como un destino mediocre. La voz lírica es la voz autorizada para oponer por medio de la palabra y la construcción artística. La poesía es un grito en contra de la finitud.

No obstante, en un segundo momento, una vez que ha madurado el héroe en la aceptación de su destino y han decaído las fuerzas de la lucha inicial, la muerte adquiere un rostro diferente, deja de ser vista como el enemigo a oponer y se transforma en la promesa de reposo. La angustia por la muerte es sustituida por la esperanza en ella. En el imaginario del héroe, la muerte pasa a ocupar el lugar que le correspondía a la naturaleza, aquel que nunca le fue posible hacer efectivo.

En este segundo momento se impone la figura del héroe suicida. Él es el producto de la superación de la angustia. Supuesto que han caído todos los ídolos y no será posible la superación de la escisión ni la reconciliación del héroe con el entorno, este ha encontrado una única salida: la muerte. Pero la muerte libre de angustia o dolor, como un asilo dulce cuyo acceso por mano propia implica un acto de dignidad: la elección del ser superior que tiene capacidad de voluntad. El héroe elige y así evita ser elegido como le sucedería al hombre común: es la posibilidad de vencer el determinismo por medio del acto de voluntad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Así pues, el héroe romántico se autodefine a partir de la búsqueda de la muerte. Argullol encuentra tres formas que tiene nuestro héroe de autodeterminarse a través del suicidio: en primer lugar está el romántico que ve en la autodestrucción la posibilidad de reencuentro con lo ilimitado y de reconciliación trágica, como es el caso del héroe de Hölderlin y de Kleist:

Ahora, inmortalidad, ya eres mía! ¡Tus rayos pasan a través de los rayos que cubren mis ojos! ¡Siento que unas alas me levantan que mi espíritu se lanza hacia los tranquilos espacios etéreos! Y como una barquichuela arrastrada por el viento, mi vida se pierden el crepúsculo: tan pronto percibo los colores y las formas, como todo desaparece para mí bajo una espesa niebla (p. 724).

El texto puesto en los labios del Príncipe de Hamburgo muestra claramente la ensoñación con la que es recibida la muerte.

Por otro lado, está el héroe para quien la autodestrucción no es otra cosa que un acto de libertad. Este es el caso del héroe de Leopardi. En el siguiente texto, uno de sus personajes –Profirio- expone sus razones en estos términos:

“Tú dudas que sea lícito morir sin necesidad: yo te pregunto si es lícito ser infelices. La naturaleza prohíbe matarse. Me resultaría extraño que no teniendo ella ni voluntad ni poder de hacerme feliz o libre de miseria, tuviese facultad de obligarme a vivir. ¿Cómo, pues, puede ser contrario a la naturaleza que yo huya de la infelicidad con el único medio que tienen los hombres de huirle, que es quitarse de en medio?: porque mientras estoy vivo no puedo esquivarla. ¿Y cómo será verdad que la naturaleza me prohíbe acogerme a la muerte que, sin duda, me es un bien, y repudiar la vida que manifiestamente me es dañina y mala?” (p. 397)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Como lo señala Argullol, Leopardi no espera de la muerte nada que no sea el ser aligerado de la Nada de la vida (p. 453). En cambio, una tercera corriente de románticos ve en la muerte la afirmación de la propia identidad. Durante la vida y ante el hecho de la caída de los ídolos, el héroe no encuentra una causa importante a la que asirse y desarrollar su capacidad heroica. Esta única oportunidad se presenta en la posibilidad de la autodestrucción. Entre estas voces líricas está la voz de Keats, a quien cita Argullol en estos versos de *Ode on Melancholy*: “Ella mora con la belleza- Belleza que debe morir” (p. 452) ¿Por qué? Porque el romántico asimila la belleza con la verdad y contemplar la verdad solo es posible a través de la contemplación de la muerte.

No obstante lograr la contemplación de la muerte, la finitud del hombre implica que la muerte traiga consigo la desaparición del hombre. De tal modo que, para que la muerte sea una actitud heroica, es preciso que se busque la pervivencia por medio del arte.

Argullol cita a Keats como el caso más extremo de esta postura romántica ante la muerte. Su pesimismo es tal que “ante las tres cabezas que se debaten en el siglo XIX, Dios, Razón y Revolución, (...) prefiere decapitar todas ellas sin preservar ninguna para mostrar (...) la verdadera situación de la época: el hundimiento del nuevo mundo y la imposibilidad de uno nuevo” (pp. 197-198). Esta caída de los ídolos de la que ya hemos hablado implica una guerra personalizada contra Dios del cristianismo y la promesa del paraíso eterno. Ello supone la negación de la dualidad cuerpo y alma, pero no niega la posibilidad de inmortalidad. No como inmortalidad del alma, sino como inmortalidad del hombre en el heroísmo que se mantiene a pesar de los siglos en la memoria de la humanidad, tal como ocurre con los héroes homéricos. Así pues, el héroe romántico tiene acceso a esta inmortalidad solo a través de la creación artística.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El genio demonista. Habíamos señalado que la más importante relación del romanticismo y el renacimiento está en el concepto de Genio, concepto que fue configurado en el renacimiento y retomado luego en el romanticismo. Pero, la genialidad renacentista está emparentada con la divinidad – el artista genial es casi un dios-, además “se halla emparentado con los logros de su tiempo” (p. 430) mientras que el romántico es el producto de una injusticia divina: el cielo lo ha dotado de un don sobrenatural pero lo ha abandonado y este abandono se materializa en “la animadversión de sus contemporáneos”. La respuesta del romántico es con el puño levantado: “desconfía de la luz de la divinidad y la sustituye por la introspección y apología de lo oscuro” (p. 432).

Argullol encuentra que el romanticismo le ha dado dos acepciones al término demonio: Por un lado se designa como demonio a todo “aquello que no podemos explicarnos con la razón (...) reconocimiento de la existencia de potencias inescrutables para el conocimiento del hombre (...) lo infinito y lo inescrutable” (p. 431). Y por otro lado, lo demoníaco es símbolo de lo oscuro e infinito, la esfera de lo onírico, es “la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y como la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo” (p. 431). Este titanismo contra la divinidad – las fuerzas ordenadoras del mundo- implican que siempre entre en contradicción con el poder omnipotente y se encuentre de cara con una lucha altiva pero cuyo esfuerzo terminará inevitablemente en la derrota.

En este proceso de ordenamiento del mundo el héroe ha sido signado con el mal desde su nacimiento o a partir de una elección libre y voluntaria. Pero, lejos del bien está condenado a al sufrimiento eterno. En todo caso, el héroe reconoce este destino fatal pero no se resigna, lucha, y para ello, el poeta desarrolla la estética del mal, descrita por Argullol como un “fascinante monumento a una subjetividad que en lugar de reconocer su derrota con resignación lo hace con brillante desdén y arrogante temeridad” (p. 433)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esta reacción resulta natural ante el dios protestante que abusa de su poder para determinar a su libre arbitrio quien se salva y quien no “como sombras atormentadas y errantes que soportan orgullosa aunque funestamente, el estigma del mal con que ha sido sellado su nacimiento (p. 435) sin caer en la plena apología del mal al estilo de Baudelaire, pues siempre está presente el estigma de la amargura del paraíso perdido “muestra el sufrimiento de la fatal desposesión del alma vendida” (p. 435) y allí está la pasión romántica, entre el poderío de un semidios y la amargura por la pérdida.

Argullos cita a Byron, Baudelaire y Sade como los autores que más desarrollan el demonismo. Esto implica que el demonismo no sea un arquetipo exclusivo del romanticismo, pues Sade es anterior a los románticos y Baudelaire posterior. Es evidente que hubo una evolución de este arquetipo, pero en todos los casos implica una relación grotesca con el Dios judeo- cristiano. Contra él se despliega una lucha sistemática a través del arte por medio de la palabra blasfema y la destrucción simbólica de todos los elementos que mantienen la fe cristiana.

Revisemos esta explicación de Souviron (1968):

Para el romántico, la presencia de lo demoníaco no es la manifestación de la belleza, que es lo que haría Baudelaire, ni de la sabiduría como lo intentara Váleriy, sino exaltación del hombre en rebeldía, próximo a ser “liberado” por los conceptos revolucionarios y el triunfo total sobre el dolor (...) no es precisamente “incredulidad” lo que puede serle atribuido. Se trata de una fe vaga, enrevesada, oscura, muy propia del hombre que ha creído durante un tiempo en un Dios personal(...) y que, al irse alejando de él (...) forja un dios sin amor ni providencia... pero a este dios no lo podía comprender el hombre(...) Es un dios sin nombre que se limita a “mirar. (Souviron: 1968, págs. 49-50)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Para el romántico existe un proceso de pérdida de la fe en Dios y esta pérdida lo motiva en su lucha trágica, pues no comprende la posición silente de la omnipotencia divina pero no puede evitar el dolor por lo perdido. Y buscan en su reemplazo relacionarse con las fuerzas opuestas, dándole una personalidad a diferencia de los simbolistas para quienes el demonio ya es algo más abstracto:

Aquellos -los románticos- veían al demonio que manifestaban en su obra; le daban un nombre, una personalidad y hasta una forma. Los más modernos han decidido envolverlo aún más de lo que él mismo se envuelve, y no precisamente en tiniebla, sino en una helada luminosidad negativa (pág. 55)

Sobre esta relación se desarrolla la literatura en donde es protagonista esta relación tripartita: Dios, el héroe y el demonio.

El sonámbulo. El romántico como ser escindido, lleva consigo su ruptura y la angustia que esta le ocasiona. Esta situación de desarraigo lleva a pronunciarse al héroe y lo hace alrededor de la posibilidad o imposibilidad de retornar al paraíso perdido, aquel lugar, o época anterior a la escisión. La meditación en torno a esta situación se cierra con la misma conclusión: el pasado feliz no retornará -lo cual produce nostalgia-, la única manera de retornar a él es acogerse al sueño y escapar de la vigilia.

Esta segunda contradicción implica un discurso que demuestre constantemente el desprecio por la realidad, mientras que el sueño es visto como “la fuente inagotable de energía creativa, que permaneciendo oculta y reprimida tiene que ser desencadenada” (p. 419). El sueño es, para el romántico, sinónimo de liberación. Liberación de las cadenas de la racionalidad en donde se le hace posible al héroe alzarse por encima de los cielos, es decir, la realización de sus condiciones de genio y de divinidad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el discurso del héroe sonámbulo resultan ser sinónimos: la búsqueda introspectiva y el efectivo encuentro del origen divino, con la figura del niño o del paraíso perdido. “El hombre es un dios cuando sueña” decía Holderlin y del niño pensaba: “El niño es un ser divino, la coerción de la ley y del destino no le andan manoseando; en el niño solo hay libertad, en el hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo Albert Beguin. Es inmortal pues nada sabe de la muerte”. (p. 420). La relación de la figura del niño y la Adán antes del pecado, es la inocencia o sea, la ausencia de conocimiento y por lo tanto, la exención de responsabilidad y de toda preocupación.

Queda supuesto el dolor que sobreviene al acto de despertar y recuperar la vigilia-realidad, es otra de las causas de la amargura. De allí que el héroe, en su discurso, siempre despreciará la realidad y enaltecerá el estado de sueño y los impulsos naturales que son vistos como la esencia del ser humano libre de las ataduras de la convención social, inclusive hasta el extremo de la locura.

El enamorado. Sentada ya la premisa de que el romántico ha nacido con una vocación especial para el amor -y un amor que irá más allá que el amor del hombre común- sería de esperar que el héroe busque la plenitud de su vocación en el hallazgo y consumación del amor sensible, el amor de pareja.

No obstante, tengamos presente que la situación de ruptura está presente en todas las esferas de la vida del héroe romántico. Y ocurre también en la relación de pareja: de hecho, para el romántico el amor equivale al error. Una vez que se ha enamorado el romántico ha adquirido la conciencia el conocimiento y ha perdido la inocencia inicial. Esto hace imposible la consumación del ideal romántico respecto del amor.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Tal como la ruptura entre Adán y Eva, el romántico encuentra que la mujer deja de ser parte suya para constituirse en el otro, en el enemigo. A Adán poco le importará -a partir del pecado y la ruptura- que Eva fuese carne de su carne y hueso de su hueso puesto que ella es la responsable de su perdición. A partir de esa ruptura la desconfianza se ha instalado entre los dos y no podrá ser restituida.

Por supuesto, esta escisión es dolorosa, porque fueron “hechos uno” y sin embargo ahora se enfrentan dos individuales. El romántico ha nacido para amarla, la fuerza de esa vocación es tal que no puede resistir su influjo y terminará amándola aunque, en ciertos casos, la conciencia le señale lo doloroso que resultará. El romántico, que apuesta decididamente por la liberación de sus pasiones, hallará una sola salida: amar, sufrir como consecuencia del amor y ha este acto –imprudente por decir lo menos- sobrevendrá irreversiblemente la muerte: el odio a lo amado, o el suicidio del amante. Esto en cuanto a la situación que se entre el héroe y la amada a partir de la ruptura. Pero va mucho más allá.

La pasión que el héroe romántico es capaz de sentir y manifestar es una cuestión estética. Así lo reconoce Argullol en este sentido: “Como la figura del superhombre que vislumbra el abismo que hay en todo el cielo, el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad, la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional” (p. 415). Justamente porque el amor es la mayor posibilidad de posesión de la belleza, y el héroe romántico siempre se mueve entre los polos extremos, el acto amoroso le permite estar en medio de la más extrema fuente de pasiones. Así, la posesión de la amada es el acto de total posesión de la belleza pero a este sigue la total desposesión, de tal modo que no es posible el amor sin el sufrimiento, pero ello no es visto como algo malo sino como parte de la lucha del héroe.

Así pues, el amor Romántico no es amor a secas, sino de algo más extremo: una pasión, un sentimiento que no puede causar sino desasosiego y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

angustia tanto como gozo pero al extremo. Argullol reflexiona en este sentido, al respecto, que el enamorado romántico no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante. El amor, para él, “es un sujeto especulativo y no real; un deseo, no un hecho... un concepto, no un sentimiento...” el enamorado está tan conmovido por la posesión de la belleza –y por el odio de percibir su inaccesibilidad- que se siente incitado a destruirlo o a ser destruido por ella” (p. 416). Por lo mismo, es un error equiparar la pasión romántica con el amor platónico. No es romántico un amor que no es sensual.

Además, como lo advierte Argullol, para el romántico es esencial el hecho de que “el amor platónico es totalmente anti trágico porque renuncia al placer para evitar el dolor –mientras que- el romántico asume a uno y otro como hermanos inseparables” (p. 417). Y es por esto que relaciona su pasión amorosa con la muerte misma, de ahí estos postulados de Keats y Leopardi, citados por Argullol: “Toda belleza debe morir para resurgir en la belleza de la muerte” (p. 417). Así es como resulta la conexión de estos tres conceptos románticos: la belleza justifica a la muerte porque la muerte es la posesión total de la belleza.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 2: EL HÉROE ROMÁNTICO EN LA POESÍA ECUATORIANA. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

Nuestra poesía, en general, se inaugura con el modernismo, según lo analiza Hernán Rodríguez Castelo (1972) en el estudio introductorio de su obra que compila la poética modernista. Rodríguez asegura que, antes del modernismo no han existido manifestaciones poéticas relevantes. Más aun, piensa que solo a partir de la generación modernista se adoptó en nuestro país la idea romántica del ejercicio de la poesía como un oficio y no como un simple pasatiempo.

Jorge Enrique Adoum (1999), en el estudio introductorio de *Poesía Viva del Ecuador*, concuerda con Rodríguez Castelo en que la generación modernista -al igual que la generación del 30 para la narrativa- señaló el comienzo de un camino. Para Adoum los modernistas fueron quienes “inauguran en el Ecuador no solo la poesía viva, sino la poesía a secas: la establecen como vocación y destino en un país donde, con excepciones históricas, había llegado a ser solo distracción ocasional de expresidentes, exembajadores, exministros y sacerdotes o adorno de señoras ociosas” (Adoum: 1999, p. 9). La importancia de la generación modernista en cuanto a la historia literaria del Ecuador es inaugurar una línea de temas y voces. Esta línea se abre luego, como un abanico a lo largo del siglo XX; pero la variada gama tiene como denominador común el elemento que le ha sido dotado por el modernismo: la idea de la poesía como un acto profético. Este elemento común –a su vez- tiene como origen la visión romántica del poeta y su obra.

El aporte de la escritura de la generación modernista no ha desaparecido de la poesía ecuatoriana hasta el momento. Sin embargo, si hacemos una revisión comparativa de las generaciones poéticas ecuatorianas del siglo XX, notaremos que la estética del movimiento modernista es la que más abiertamente difunde la figura del héroe romántico porque incluye ciertas características que



UNIVERSIDAD DE CUENCA

son propias del romanticismo: “gira en torno a la idea de la desadaptación, el cosmopolitismo y la creación literaria de un mundo de ensueño” (Klein, 2000, p. 211). Estas características que Klein encuentra en la poética modernista ecuatoriana están íntimamente vinculadas con el deseo de fuga del Romanticismo.

La creación de dicho mundo de ensueño y de todos los paraísos artificiales era el leit motiv obligatorio para quien quería escribir poesía dentro del modernismo. Así la creación a inicios del siglo se afincó en la necesidad de sustituir la inhospitalidad que el héroe halló en la realidad que lo circundaba por el paliativo que proporcionaban dichos paraísos y que luego aparecieron dentro de su poesía.

La opción por la búsqueda de una realidad imaginaria procura al héroe lírico tanto de Silva como de Dávila y Ledesma un refugio momentáneo. Las voces se trasladan al tiempo una infancia que es irrecuperable para paliar el dolor del presente. Esta búsqueda está empujada por un sentimiento de orfandad. El desgarramiento del héroe y su huida de la realidad solo pueden ser portadores de belleza a través de la escritura. Así es cómo los héroes de estos poetas comulgan de manera particular con el romanticismo sin, por ello, dejar de lado otras características que son comunes en todos como la idea del poeta como demiurgo o la escisión del poeta con su entorno.



Medardo Ángel Silva. Arquetipo suicida de la generación modernista.

Medardo Ángel Silva nació en Guayaquil, en 1895. Publicó un único libro de poesía –*El árbol del bien y del mal (1918)*- hasta su temprana muerte en 1928. Silva es uno de los íconos de la abundante generación del modernismo ecuatoriano.

Raúl Vallejo en su artículo “Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios” (2003) ha hecho una relectura sobre el modernismo ecuatoriano, en general, y sobre Medardo A. Silva, en particular. En esta obra Vallejo sostiene que el dandy modernista ecuatoriano -es decir, el héroe romántico- no pasa de ser un simple artificio que los escritores construían con el fin de cumplir con la idea que se tenía en la época sobre lo que debía ser el poeta.

Raúl Vallejo analiza el contexto en el cual produjeron su obra nuestros modernistas. Para ello, considera un periodo que se extiende desde la revolución liberal de 1895 hasta 1912. Vallejo asegura que 1912 es el momento culminante de la modernización del estado ecuatoriano y, al mismo tiempo, “una de las últimas gestas románticas del siglo XIX del Ecuador” (Vallejo: 2003, p. 38). Señala, especialmente, el caso de Guayaquil como puerto receptor de tres tendencias fundamentales: la vanguardia europea, el modernismo latinoamericano y, sobre todo, la importación del arte francés con lo cual se produjo una lectura directa del simbolismo por parte de nuestros poetas modernistas.

Vallejo, siguiendo el criterio de Michael Handelsman (1981), se refiere a la primacía de las revistas modernistas como el elemento fundamental para la expansión del modernismo. De este modo, sugiere que no solo en la poesía sino, especialmente, en la prosa presente en artículos de revistas culturales se debe buscar la verdadera semilla del modernismo ecuatoriano.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La diferencia existente entre la voz lírica de Silva en sus poemas y la voz del transeúnte ciudadano en sus crónicas se hace notoria si seguimos el criterio de Vallejo. En la poesía, la voz lírica está dentro de un mundo artificial con relación a la realidad del creador; el mundo del cronista que camina por la ciudad, en cambio, tiene como referente el mundo real en el que se mueve su creador. Vallejo nos ha ayudado a distinguir entre la realidad contextual del poeta como ser humano y los paraísos creados a través de la lírica. Presumimos saber lo que existía en el fuero interno de Silva, aquello que él verdaderamente pensaba y vivía más allá de su poética, gracias a la lectura de su prosa y su contextualización dentro de la época.

Por ejemplo, Vallejo -citando a Abel Romeo Castillo, hijo del entonces director del periódico *El Telégrafo*- hace notoria la diferencia entre la imagen construida del poeta y el poeta como hombre. Romero Castillo había comentado ciertos detalles acerca de la posición que Silva tenía en el medio social guayaquileño:

“apenas apareció nítidamente en los salones del nuevo Club social se convirtió en la figura central y en el blanco de todas las atenciones, no solo de los dignatarios de la nueva institución que se inauguraba, sino también de todas las bellas concurrentes que rodeaban afectuosamente al poeta solicitándole autógrafos y poéticas endechas” (Vallejo, 2003, pp. 42,43).

Vallejo comenta la cita y llega a la conclusión de que en el Ecuador ser poeta no equivalía en esa época –ni en alguna otra, diría yo- a ser el paria maldito. Esta imagen de ser despreciado se difundió en el ámbito de la recepción de la poesía modernista ecuatoriana, al parecer, más por propaganda que por ser real la marginalidad del poeta modernista en Ecuador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Al contrario de lo que se ha postulado para el poeta romántico, ser escritor - en el ámbito ecuatoriano- le otorgaba al individuo una calidad socialmente privilegiada e, incluso, como intelectual se abría paso a la adquisición de puestos gubernamentales. Sin embargo, se exceptúan aquellos casos de quienes fueron “poetas a secas”; es decir, que mantuvieron también el aislamiento vital, como fue el caso de Borja, Noboa y Fierro. Al parecer, esto último no se aplica al caso de Silva en particular, pues, como se ha visto, Silva gozó de gran prestigio gracias a las publicaciones de sus textos poéticos y de sus crónicas en el diario *El Telégrafo*, y a sus aportes en las revistas modernistas del país.

Cabe, entonces, preguntar ¿por qué Silva se suicidó? Quizá es cierto que Silva –como no otros de los escritores de su época- supo aprovechar su situación de ‘poeta iluminado’ para abrirse paso socialmente; pero no estoy de acuerdo en que su poesía no estuviera emparentada con un fuerte aspecto vital que lo atormentaba. La poesía de Silva, por ejemplo, permite rastrear su obsesión con la muerte; este aspecto se muestra como un antecedente de su suicidio. En otras palabras, su voz lírica de héroe romántico sí está vinculada con un lado de su vida aunque no con su totalidad.

Para Vallejo, el caso de Silva no es el único ejemplo de lo postiza que podía ser la idea de los paraísos artificiales que propugnaba nuestro modernismo, tardía y vagamente influenciado por Darío. Otro ejemplo es el engaño que había en las reiteradas menciones del uso de drogas en los versos de los modernistas, tal como lo advierte J.J. Pino de Icaza, citado por Vallejo:

“Sonríe uno de la puerilidad de Ernesto Noboa, verbigracia, cuando dice:
“Tan solo calmar pueden mis nervios de neurótico/ la ampolla de morfina
o el frasco de cloral” porque no existe drogadicto que conceda aprecio
alguno a la ampolla de 0.01 centigramos de morfina que es la única dosis
corriente de laboratorio, buena para un efecto analgésico, pero



UNIVERSIDAD DE CUENCA

insuficiente para las euforias que sus nervios exigen del morfinómano inveterado” (p. 44)

De hecho, Vallejo presenta al Silva de las crónicas como un verdadero contradictor de aquello que propugnaba la estética modernista a la que pertenecen sus poemas. Este es el caso de su posición moralizante al respecto del opio en esta cita de *El Telégrafo* del 15 de abril de 1919: “Y a cuántos ha perdido el anhelo imposible de abrir, con la llave de las pipas cargadas de opio, la puerta del mundo irreal que se dilata, Dios sabe hasta qué infiernos de pesadilla, hasta qué abismos caóticos, de donde no se vuelve” (p. 44) Lo artificial de esta posición del poeta modernista como poeta maldito era reconocida por el propio Silva, a ello se debe, sin duda, la ironía en estas “Recomendaciones para lograr ser poeta modernista” que publicó dentro de una caricatura en la Revista Patria y que Vallejo cita en su artículo:

1. Usar el pelo largo y lentes de carey/2. Inyectarse opio, fumar morfina y beber éter./ 3. Padecer neurastenia/ 4. Presentarse como raro./ 5. Contar su vida íntima al prójimo/ 6. A las prójimas llamarlas chinas o japonesas/ 7. Incluir en sus poesías una sonata de Chopin, un cisne, una princesa y una luna/ 8. No tener dinero y pedir prestado/ 9. Detestará todo lo vulgar como no tener vergüenza, saber ortografía, pagar lo que se debe, etc. (p. 43).

Podemos destacar, sin embargo, que -pese a la ironía- Silva piensa al poeta modernista como un hombre que huye de la vulgaridad de lo común, que tiene cierta dignidad que le permite, por ejemplo, la vergüenza. Sí, se burla de la condición excéntrica del poeta, pero al fin le devuelve su valor de ser tocado por el don creador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Notemos, también, ahora la lucidez con la que se expresa al respecto sobre la poesía modernista en las líneas siguientes:

Es hora ya de que se convenzan los que dicen llamarse intelectuales que el Modernismo ha muerto; queda de él el 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; ello no significa el prurito de “hacer novedades” lleven el estigma del ridículo. (p. 42)

En estas líneas es factible ver su creciente apego a las ideas románticas procesadas por el simbolismo francés. Silva defiende la libertad del creador y esto es un elemento claramente romántico. Este deseo de libertad supone dos aspectos: por un lado, el amor a lo que llama la ‘libre expresión artística’ que supone también la libertad del mismo creador frente a la sociedad que lo silencia; y, por otro, la libertad de la obra como creación sujeta a las “gastadas reglas”. Notemos que ambos aspectos que Silva rescata del modernismo “extinto” son, precisamente, la herencia del romanticismo sobre la corriente rubendariana.

Así pues, en Silva hay –aparentemente- un doble discurso: el de la voz lírica en la poesía, que recrea los paraísos artificiales y se recrea a sí mismo como un héroe romántico; y el de las crónicas y ensayos donde la voz se expresa, con total realismo, manifestando verdadero horror ante la crudeza de la miseria citadina. Sin embargo, la doble faz de su voz es aparente. Se trata de un mismo discurso con doble matiz. El horror ante la realidad que se expresa en las crónicas es un horror ante la modernidad incipiente guayaquileña y la consecuente miseria humana que él veía: espiritual en la clase social alta, y material en las clases baja y media.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este mismo horror es el que lo empuja a fugar de su propia realidad por medio de la escritura poética. De este modo, la voz lírica de Silva aparece como la voz autorizada. Es la voz con la que se representan todos, pero es una voz privilegiada. Analicemos este punto en el poema “La investidura” el cual sirve como un introito de *El árbol del bien y del mal*, su única obra lírica.

El poema inicia con un epígrafe de Jayadeva que anuncia la poesía de Silva como un producto de la inspiración: “Si, inspirado por Hari, tu espíritu se deleita /con la voluptuosidad literaria, si el arte de los juegos/ de amor suscita tu curiosidad, entonces, escucha,/ suaves, fáciles, adorables, esta serie de palabras” (Silva, 1953, p. 33). Como se hace evidente, “esa serie de palabras” es accesible solo a quien está inspirado y posee una sensibilidad inusual. Se trata de alguien que posee un don desde el nacimiento y, para el cual, resulta predestinado. Solo hace falta, a aquel que ha sido predestinado, dar el paso imprescindible de la iniciación, aceptar su vocación de héroe.

Una vez aceptada dicha vocación por parte del elegido, hará su aparición la poesía, la que no tiene solamente la forma de una musa sino de una *diosa*:

Oh! entonces contemplaron mis ojos extasiados

la sacra maravilla del rostro de la Diosa

y viéronla mis locos sentidos prosternados

con la diadema augusta sobre la frente rosa.

Tenía en sus pupilas toda sabiduría,

de sus manos brotaban los designios eternos,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

como un ave en su nido la sagrada Harmonía

residía en sus labios. (...)

su voz, como no oyeran nunca oídos mortales,

vibró tal un milagro de dulzura imposible

en un triunfal repique de sonoros cristales (*La Investidura*. p. 36)

Ahora bien, el propósito de este encuentro entre el poeta y la poesía personificada en la diosa es el de dotar al héroe de una condición superior para la cual, como lo habíamos señalado ya, ha nacido predestinado. Porque esta condición superior puede ser ejercida solo a partir de la investidura que sobre el poeta hace un ser superior, un ser divino. En este caso, la poesía. La poesía pues, es contemplada, con una visión romántica, como un mandato divino, profético: “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” (p. 37). El héroe es llamado a tomar de los dioses su porción de divinidad, a compartir con ellos una condición demiúrgica.

Es notable, además, que el mandato escritural que pesa sobre el poeta se acompaña del imperativo de huir del conocimiento racional: “Sé ingenuo, como el agua de las puras cisternas/ o el remanso que copia todo el celeste cielo;/ y así verás triunfar la aurora de tu anhelo/ y será tuyo el reino de las cosas eternas” (p. 37). Esta es la visión romántica del conocimiento: solo a través de la ingenuidad, es decir, dando la espalda al conocimiento racionalista, se logrará acceso *al reino de las cosas eternas*: “Y salvarás las duras verdades metafóricas/ del hondo abismo de Ti mismo/ y escucharás las claras músicas pitagóricas/ desde la noche



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de tu abismo... (...) Así dijo la Diosa.../(...)Yo estaba de Ti lleno, augusta Poesía!” (p. 38). Queda, así, el poeta investido de su excepcionalidad.

Según la estética de Silva, la poesía está dotada de una función sagrada y, por lo tanto, deviene mística. Este anhelo de dotar de sacralidad a la poesía, también lo advierte Fernando Balseca (2002) en el estudio que hace sobre Silva y que ha sido publicado en la Revista Kipus. Balseca dice, comentando el mismo poema:

“Así la voluntad de labrar arte en la palabra literaria parecería ser uno de los fines de este poema que no hace otra cosa que colocar al artista en una dimensión casi sagrada desde la cual se autoriza para hablar de las cosas del orbe (...) la investidura es elevada al extremo de una superioridad por la cual se halla por encima de las cosas” (Balseca, 2002, p. 19).

Además, hay que tomar en cuenta que el poeta es un ser iluminado que media entre la divinidad y los hombres. Es como el sacerdote israelita que puede penetrar hasta el lugar sagrado para traer los mensajes de Dios.

Otras características románticas que están presentes en la obra de Silva son las constantes quejas y el pesimismo que están unidas a su dolor. El dolor es la categoría más reiterativamente presente en su poesía, pero no es un dolor cualquiera, es un dolor que le ha venido con la vida misma. Es decir, el poeta sufre por el solo hecho de estar vivo. En “Aniversario” la voz lírica de Silva identifica ‘el dolor de vivir’ con ‘el dolor de amar’. Se podría entender esta afirmación como una simple hipérbole amorosa, pero la relectura que hace Vallejo de Silva nos induce a sospechar que su angustia - y también su pesimismo- ha sido originada en su fuero interno debido a un sentimiento filantrópico. Revisemos estas palabras de Silva que cita Vallejo:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No es para ti, burgués que llevas por corazón un dollar yanqui a cuyo precio venderías a tu hermanos y negarías a tu padre y a tu madre; no para ti, político sin conciencia, filisteo con librea partidista, buitre que hinc sus garras sangrientas en el corazón palpitante de la República exangüe; no para ti, sacerdote falso de un culto de mentira, ministro que vestido de majestades asiáticas para predicar la santa doctrina en nombre de aquel Maestro Divino de Judea; no para ti, oscuro mercader de alma judía, idólatra a los pies del becerro de oro; no para vosotras, chiquillas de almas paráliticas que lleváis el corazón como vuestros vestidos: a la última moda (...) No; la música selecta de los áureos versos, el palpitar cantante de la estrofa, el romper del consonante como una onda sonora reventando sobre la playa oscura, el ritmo imponderable de la Oda arrebatada, no son para vosotros! (Vallejo: 2003, cita a Silva, p. 43)

La práctica de antivalores –como la hipocresía, la corrupción o la falsedad enumeradas en el párrafo citado- resulta despreciable para la voz lírica de Silva. Por lo tanto, según su visión, quienes practican estos antivalores se encuentran impedidos de acceder a las cosas sublimes como la “santa doctrina del Maestro Divino de Judea o la música selecta... de la Oda arrebatada”. En este texto es muy visible la equiparación de la poesía con lo sacro: la poesía es sagrada y está enteramente opuesta al mero interés por lo material, que en cambio, es visto como algo vulgar.

Esta idea romántica de una ruptura entre el artista y la racionalidad modernidad que devalúa lo espiritual frente progreso hacía que nuestros modernistas se considerasen a sí mismos aristócratas espirituales. De este modo, los poetas modernistas –al igual que los románticos- se aferraban a su marginalidad porque ella los reivindicaba: el héroe se ve marginado por el entorno, la sociedad de seres “normales” pero mediocres. Sin embargo, el héroe



UNIVERSIDAD DE CUENCA

también se aísla a sí mismo con el donaire de una superioridad natural. Adoum dice al respecto que los modernistas:

Estéticamente se tenían por aristócratas, (y por eso) era consecuente que decidieran aislarse, más por higiene que por desencanto, de la sociedad vulgar en que estaban condenados a vivir... se consideraban desterrados ... porque resulta imposible escapar a la realidad: se puede soñar pero siempre se despierta... (Adoum J. E., p. 11)

Este destierro del que habla Adoum se origina en la pérdida del paraíso romántico que ha sufrido el héroe y que le ocasiona, a su vez, una nostalgia jamás superada.

Para Silva, esta ruptura del héroe con el entorno tiene que ver con la adquisición del conocimiento –y esta relación entre la adquisición del conocimiento y la ruptura con el entorno es romántica, en cuanto el romanticismo critica la hegemonía absoluta de la razón que invalida todos los otros saberes y formas de conocimiento-, la posibilidad de distinguir el bien del mal. Y, en abierta relación con las ideas cristianas, Silva nombra su primer libro justamente a partir de este tema: *El árbol del bien y del mal*.

La adquisición del conocimiento es la posibilidad de distinguir lo bueno de lo malo y esto es posible al llegar a la edad madura. Pero esto, lejos de ser motivo de orgullo y satisfacción –quizás por las responsabilidades que acarrea- ha sustraído al héroe de Silva de la seguridad que le daba la inocencia. En esto el héroe se asemeja a Adán y Eva antes de comer el fruto del conocimiento: “Hoy cumpliré veinte años: amargura sin nombre/ de dejar de ser niño y empezar a ser hombre/ de razonar con Lógica y proceder según/ los Sanchos profesores del sentido común” (*Aniversario*, Silva, 1991, p. 80). Una vez que la voz lírica ha llegado a la edad de 20 años en un poema o 18 en otro -consideradas entre



UNIVERSIDAD DE CUENCA

nosotros como mayoría de edad- se encuentra de pie ante la realidad cruda que nada tiene que ver con el mundo azul del modernismo.

Como consecuencia del enfrentamiento del yo lírico con la realidad éste sufre la transformación amarga que implica la adquisición del conocimiento: la pérdida de la fe en las antiguas bases de sustento: yo cambié mi sonrisa con un rictus amargo,/ después de los dieciocho pienso de otra manera;/ ya no creo en la Gloria, probable o venidera... (*El encuentro*, p. 78) Nótese que el elemento que importuna al héroe es la adquisición del conocimiento del mismo modo que lo que dañó a Adán y Eva fue adquirir la posibilidad de distinguir el bien del mal: ser (...)/ como la flor que aroma la vida... y no lo sabe,/ como el astro que alumbraba las noches... y lo ignora (“Se va con algo mío”, p. 74). Recuérdese que los románticos desean un conocimiento total, absoluto, no parcelado (como el de las ciencias), un conocimiento que ponga en contacto al hombre con el universo y con la divinidad. Es un deseo de infinitud, de absoluto; pero es un deseo inalcanzado y por ello se vuelve doloroso.

A partir de la adquisición del conocimiento, el héroe, si bien no desprecia la posibilidad de pertenecer al *reino del día*, se sabe apartado del colectivo social y se ve abocado a la oscuridad: “me vuelvo a mi sombra a mi oscuro/ cuchitril de poeta, donde vivo seguro/ de que nadie me quite mi dolor, donde puedo/ soñar, llorar un poco, sin que me asalte el miedo/ de ser cursi” (“El encuentro”, p. 79). El héroe acepta su inclusión entre los seres de la oscuridad apartándose de la luz que ahora se considerará *vulgar*: “Ah, no abras la ventana todavía,/ es tan vulgar el sol!... La luz incierta/ conviene tanto a mi melancolía.../ me fastidia el rumor con que despierta/ la gran ciudad... Es tan vulgar el día!” (“Amanecer cordial”, p. 92). La nostalgia romántica por el paraíso perdido se despliega en la obra de Silva y su presencia es constante.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el caso del héroe de Silva el paraíso perdido es la inocencia de la niñez y su anhelo es retornar a ella, al estado primigenio: “Que son cosas de niño me dices... ¡Quién me diera/ tener una perenne conciencia infantil,/ ser del reino del día y de la primavera,/ del ruiseñor que canta y del alba de abril.// Ah, ser pueril, ser puro, ser canoro, ser suave/ trino, perfume o canto, crepúsculo o aurora” (“Se va con algo mío”, p. 74). La voz lírica recrea con añoranza la edad de la niñez porque ve en ella la única posibilidad de volver a estar entre los seres de luz. Veamos estos versos en los que se refiere a esta edad en medio de campo semántico de alegría y protección, libre de toda angustia:

¡Madrugadas de rosas olientes a campiñas
y a flor virgen! –entonces estaba el alma niña-
y el canto de la boca fluía de repente
y el reír sin motivo era cosa corriente
Iba a la escuela por el más largo camino
tras dejar, soñoliento, la sábana de lino
y la cama bien tibia, cuyo recuerdo halaga
solo al pensarlo ahora; aquel San Luis Gonzaga
de pupilas azules y riza cabellera
que velaba los sueños desde la cabecera ...
y entonces era el ver la calle más bonita



UNIVERSIDAD DE CUENCA

más de oro el sol y más fresca la mañanita (“Aniversario”, p. 80)

Este paraíso perdido -la niñez- es añorado por la voz lírica de Silva en la misma medida que lo añora el romántico, es decir, con la carga pesimista de quien sabe que la pérdida es eterna. Por lo tanto, este pesimismo es la segunda característica romántica que su cumple en la poesía de Silva.

Sobre este tema, Fernando Balseca cita la reflexión de Octavio Paz en su discurso de recepción del Premio Nobel de 1990, en la que hace mención a la cuestión de la niñez con una visión muy similar a la que expresa el héroe de Silva: la pérdida de la niñez como analogía de la expulsión del paraíso –que para Paz es *expulsión del presente*–:

(En la niñez) El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras.

¿Cuando se rompió el encanto? No de golpe: poco a poco. Nos cuesta trabajo aceptar que el amigo nos traiciona, que la mujer querida nos engaña, que la idea libertaria es la máscara del tirano. Lo que se llama "caer en la cuenta" es un proceso lento y sinuoso porque nosotros mismos somos cómplices de nuestros errores y engaños. (...) Mi ahora se disgregó: el verdadero tiempo estaba en otra parte. (...) Acepté lo inaceptable: fui adulto. Así comenzó mi expulsión del presente. (Paz, 1990)

Paz se adelanta a cualquier comentario que haga análoga la búsqueda del presente con el paraíso perdido: “La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real”. (Paz) Pero esta realidad *real* - que es lo que incomoda - incomoda porque no se parece a la ficción de la realidad pasada a donde se desea fugar, tal como le ocurre al héroe de Silva. Así lo advierte Balseca con estas palabras:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Parecería ser que en Silva su expulsión del presente se da en la niñez y que él, desde tal condición, se ve obligado a fabricar un imaginario adulto, de tiempo presente, estrechamente ligado a la muerte, al desengaño, a la frustración. Se intuye algo en la vida interior de Silva que, demasiado pronto, lo lleva a actuar como adulto cuando en verdad es aún un niño. (Balseca, 2002, p. 12)

La respuesta ante la hosquedad de la vida está en la escritura solo temporalmente. El valor permanente lo proporciona la fuga hacia el único paraíso eterno: el paraíso de la muerte. Y esta noción es la que hace de Silva un arquetipo romántico suicida.

Por supuesto, habrá que hacer algunas precisiones, como por ejemplo, que en la obra poética de Silva la angustia no tiene relación con la muerte sino, más bien, con la vida: "Odio aquellos amores de folletín: mi herida/ no mendiga limosnas de piedades ajenas,/ yo tengo una tragedia y se llama Mi Vida;/ para escribirla usé la sangre de mis venas" ("Palabras de Otoño", Silva: 1991, p.75). La miseria humana de una sociedad moderna que el héroe lírico abomina, sumada a la no aceptación de la propia realidad provocan en el héroe una escisión interior consigo mismo y con el entorno. Esta doble escisión trae consigo el deseo de fuga:

Madre: la vida enferma y triste que me has dado

no vale los dolores que ha costado;

no vale tu sufrir intenso, madre mía,

este brote de llanto y de melancolía.

¡ay! ¡Por qué no expiró el fruto de tu amor,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

así como agonizan tantos frutos, en flor?

¿Por qué, cuando soñaba mis sueños infantiles,

En la cuna, a la sombra de las gasas sutiles

de un ángulo del cuarto no salió una serpiente

que, al ceñir sus anillos a mi cuello inocente

con la flexible gracia de una mujer querida,

me hubiera libertado del horror de la vida?

(“Lo tardío”, Silva: 1953, p. 154)

Habíamos visto que el héroe de Silva encuentra en la oscuridad y la auto marginación una escapatoria para evitar la realidad externa, pero de la escisión interior no existe escapatoria más que en la muerte.

Esta es la causa de que el héroe anhele la muerte al extremo de tenerla presente con insistencia y no solo como un hecho sino como una persona con quien se mantiene familiaridad:

Por la noche la Muerte las alcobas visita

(...) Una vez a mi lado llegó calladamente

y cual si fuera un miembro próximo o de familia,

me acarició las manos y me besó la frente



UNIVERSIDAD DE CUENCA

y yo comprendí todo...

Y, desde esa vigilia,

ella marcha conmigo y se acuesta en mi lecho

y su mirar oscuro toda mi vida abarca...

(“La extraña visita”, Silva: 1991, p. 70)

Antonio Sacoto Zalamea en su obra *Sobre autores ecuatorianos* escribe a propósito de este tema: “no existe solo un anhelo, sino –que la muerte es- su misma sombra proyectada que marcha a su lado, y como tal, la siente a todo instante”. (Sacoto, 1972, p. 98). En efecto, Silva se deja acompañar por la muerte y se siente justificado en ella. La personificación de la muerte se produce con el objeto de describirla como se hace con un ser humano y hacer notoria su más grande cualidad: la muerte es la única capaz de procurar reposo al héroe de Silva. Y es la única capaz porque ni la sociedad ni la naturaleza lograron darle tal reposo jamás.

El héroe se identifica con la muerte por cuanto ambos son afines a la oscuridad. Y esta es una posición netamente romántica

No obstante, por momentos, es visible en el héroe la conciencia de que la muerte es algo tremendo, la consecuencia última: “El día en que me faltes, me arrancaré la vida” (“El alma en los labios”, Silva: 1991, p.83) dice para hacer evidente lo extremo de su dependencia hacia la amada.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esta intermitencia sucede porque la visión de la muerte que adopta el héroe de Silva es aquella que ya advertía Argullol: el héroe espera alcanzar con la muerte la plenitud, en su caso es la plenitud del *no ser*. Por eso la muerte se presenta como una compañera a veces dulce y a veces terrible. En “Lo tardío”, lo dice expresamente: lo que espera lograr de su relación con la muerte es alcanzar el estado de inocencia del *no ser*, mas no busca la ejecución de esta como un acto heroico: “¡Más valiera no ser a este vivir de llanto,/ a este amasar de lágrimas el pan de nuestro canto/ al lento laborar del dolor exquisito/ del alma ebria de luz y enferma de infinito!” (“Lo tardío”, pág. 69). La muerte participa de las pocas cosas que logran vencer la amargura de la vida cotidiana: “Ah, si tu alba luciera para mi noche oscura!/ si mis rosas se abrieran temblorosas al verte!/ se endulzaría el hondo cáliz de mi amargura/ con el néctar con que haces tan amable la Muerte” (“Estancia XVIII”, Silva: 1952, p. 72). Nótese que en estos versos no se trata de una angustiada huida de la vida, sino de la muerte como un ente cálido y lleno de dulzor.

Mucho se ha dicho sobre la relación de esta convocatoria a la muerte que Silva hizo a través de su poesía y su muerte trágica. Nunca se podrá asegurar si su muerte se debió a un suicidio o fue un fatal accidente. Lo que sí es seguro es que su héroe lírico participa de las características del arquetipo romántico suicida.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

César Dávila Andrade. Réprobo y demonista.

César Dávila Andrade fue un poeta y narrador cuencano nacido en 1918 y es considerado una de las mayores cifras de la poesía ecuatoriana. Este autor publicó, en total, siete obras durante su vida: los grandes poemas *Canción a Teresita* y *Oda al arquitecto*; los poemarios *Espacio me has vencido*, *Catedral salvaje*, *Arco de instantes*, *En un lugar no identificado* y *Conexiones de tierra*. Y a ellos se suman, dos poemarios más de su autoría que fueron publicados póstumamente: *El gran todo en polvo* y *Materia Real*.

La producción poética de Dávila se inició en el posmodernismo, luego pasó por una etapa vanguardista (“experimental telúrica” como diría Jorge Vázquez) y, al final, logró un estilo muy suyo al que se ha denominado hermético.

Aunque la mayoría de estudios y compilaciones lo ubican dentro del posmodernismo, Dávila no pertenece a una generación y tendencia determinada porque escribió en diversos estilos hasta alcanzar una voz propia. Inclusive por su nacimiento, Rodríguez Castelo lo señala como una “figura fronteriza” (Rodríguez Castelo, 1979, p. 13). La verdad es que César Dávila es el único poeta importante a nivel nacional dentro de su generación. Por lo mismo - aunque muchos se han visto tentados a hacerlo- no es correcto colocar a Dávila Andrade en la generación que lo precede (la generación postmodernista) ni en la que lo sigue (la generación del 50). Esta forma de salir del paso se ha debido a que las dos generaciones que hemos mencionado son de importancia para nuestra literatura, mientras que la de Dávila es una generación pobre dentro de la que Dávila es su única cifra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

También Jorge Dávila, en el estudio introductorio a la compilación de la obra completa de César Dávila hecha por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y el Banco Central, describe la situación de Dávila Andrade poeta en su ciudad como la de una voz solitaria en medio de una generación que –fuera de él- no tuvo una producción relevante. Por lo mismo, su generación y su ciudad no lo comprendía y no lo permitía impulsarse. María Rosa Crespo observa que Dávila Andrade “ajeno al mundo y sus aplausos, transitó como un viajero solitario por los caminos de la lírica sin identificarse con ninguna agrupación artística” (Crespo, 1997, p. 61). Así pues, este gran poeta despunta en su generación por su estilo único y por la importancia que tuvo su obra sobre las generaciones posteriores.

Jorge Dávila Vázquez –en el texto ya mencionado y en su posterior publicación *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio* (1984)- dividió en tres etapas la obra de nuestro poeta: la primera, que llamó etapa cromática o sensorial, se presenta cargada de imágenes y de un colorido abundante con mayor influencia del modernismo y posmodernismo; la segunda, la de experimentación vanguardista, es mucho más social “telúrica” y americanista; y, finalmente, la etapa hermética que abandona casi por completo la imaginería anterior y se desenvuelve mucho más surrealista que en las etapas anteriores y cargada de símbolos metafísicos afines a las doctrinas orientales, el ocultismo y la magia.

Inicialmente, las publicaciones de Dávila fueron escasamente difundidas a través de revistas literarias y páginas culturales de periódicos locales. En la obra de Dávila aparece la influencia tanto del postmodernismo ecuatoriano como la de escritores latinoamericanos como Neruda y Vallejo en sus temáticas americanista y vanguardista. Y, aunque Jorge Dávila halla rezagos románticos en su obra, estos no son un eje fundamental en su poética y no son el resultado de la influencia de otras obras románticas. Esto porque –como lo señala Jorge



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Dávila- las lecturas de César Dávila eran más bien obras de poetas americanos - Darío, Vallejo, Neruda, Escudero, Gangotena y Carrera Andrade- (pp. 21-22) y no, precisamente, de aquellos que reproducían el canon romántico europeo.

Además, la influencia de la literatura social lo marcó de tal modo que no permitió que se desarrollara abiertamente el romanticismo en su obra. No obstante, hay ciertas características románticas que debemos tomar en cuenta. Por ejemplo, el anhelo de la voz lírica por constituirse en la voz de todos; la calidad de elegido y marginalidad de la voz lírica, la búsqueda de la sabiduría y el ejercicio de la magia, la nostalgia por el tiempo de la niñez y la expresa ruptura con Dios.

En la etapa de experimentación, como lo observa Jorge Dávila, ya el poeta se esforzó por desnudar sus textos del “suntuoso ropaje de la metáfora y la imagen” (Dávila, 1984, p. 53) sobreabundante en su etapa cromática. Y desarrolló el tema de lo social americanista. En esta etapa el yo lírico se identifica con el indígena, con el marginado: el hablante lírico dirige su mirada hacia los de su raza para hablar con ellos y de ellos.

Este amor por el conglomerado lleva al hablante lírico a tomar la iniciativa para favorecer al otro a quien encuentra solo, atropellado e imposibilitado para defenderse. La forma en la que contribuye el poeta para remediar el daño social, es prestándole su voz al desvalido. Esto podría relacionarse bien con la primera etapa del romanticismo que, según Benjamin (1980), implica la fe del romántico en la humanidad y el anhelo por su redención.

Para ejemplificar lo expuesto en el párrafo anterior, recordemos *Boletín y Elegía de las mitas*: “Yo soy Juan Atampam, Blas Llagarcos, Bernabé Ladña/



UNIVERSIDAD DE CUENCA

(...) Nací y agonizé en Chorlaví (...) / Sudor de sangre tuve en Caxají (...) / Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán” (“Boletín y elegía de las mitas”, Dávila C. , 1984, p. 287). Todo el poema es la desgarradora descripción de los abusos cometidos contra el indígena por parte del conquistador. Pero nótese que Dávila no habla por el indígena sino que se presenta a sí mismo como la voz de todos ellos trasmutados en uno solo, el indígena que vuelve para hablar porque “fue, es y será”. Esta identificación de la voz lírica con el indígena marginado es, indudablemente, un acto de amor por el otro del cual es capaz solo un hombre extraordinario: un romántico.

La calidad de elegido –calidad romántica- está presente en varios poemas de Dávila. Jorge Dávila repara en que este elemento es parte importante de la poética daviliana:

“No olvidemos que Dávila no era solo un escritor, un poeta; era un vate¹¹, en el viejo sentido del término, que designaba al miembro de la tribu capaz de vaticinar, de alumbrar las oscuridades del pasado y del futuro (...) ante la no siempre benigna deidad de la poesía, única a la que adoraba de verdad” (Dávila J., 1998, p. 190).

Esta interpretación del poeta como iluminado le venía, indudablemente de su afición por los temas esotéricos y la magia.

La búsqueda de la magia que lleva a cabo César Dávila en su propio quehacer poético es también romántica. Dávila Vázquez cita estas palabras de

¹¹ F. Garrido Pallardó explica acerca del Vate: “El mortal se pone en contacto con aquel mundo inmanente de un modo harto místico, adivinativo, y esto es lo que los antiguos entendieron por “vate”, si bien luego se desvirtuara el término por influjo romano y se le diera un contenido de augur o desentrañador del provenir, cuando realmente significó ente capacitado para entrever las formas divinas o el mundo de las ideas. (Pallardó, 1968, p.55)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

César Dávila al respecto de la imagen, una de las más importantes construcciones dentro de su retórica:

“Si consideramos que nuestro vocablo “imagen”, nos viene de la “imago” latina, habremos descubierto la vía filológica de un nuevo esclarecimiento, porque sabremos al mismo tiempo que la “imago” es la obra del “mago” del operador de magia, en su campo natural, la imaginación” (p. 190).

Fijémonos cómo esta aclaración de Dávila Vázquez guarda concordancia con las palabras de Novalis¹²: “La magia es la simpatía del signo con lo que significa” (Argullol, p. 513). Es decir, si el poeta transforma la palabra en poema a través de la imagen no hace más que officiar de alquimista con las palabras: hacer magia. Y es así como podemos percibir que la acumulación de bellísimas e insólitas imágenes en la obra de Dávila tenía la intención de poner en práctica su poética que se centra en la visión del poeta como demiurgo.

El poema *Umbral* describe, también, la doble condición del Yo lírico que, como poeta, es un ser extraordinario: “Yo, que fui poeta sin parroquia/ ni ocupaciones respectivas,/ (...)// Yo/ descubrí el átomo de helio/ en los ojos oscuros del vasallo.// Yo/ descubrí los discos escritos/ con sangrienta gramática/ por la furiosa pluma del emperador”. (“Umbral”, Dávila C. , 1984, p. 333) La colocación del pronombre personal en todo un verso acentúa la importancia del poeta. Súmese a ello su capacidad única para descubrir las cosas extraordinarias: “el átomo de helio en los ojos oscuros del vasallo... los discos escritos por la furiosa pluma del emperador”.

¹² Federico de Hardenberg, llamado Novalis es uno de los grandes íconos de la poesía romántica inglesa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por otro lado, a pesar de su extraordinaria capacidad para descubrir lo que pasa desapercibido a los ojos del hombre común (“el átomo del helio”), el héroe daviiliano ha pasado por el trago amargo de la marginación: “fui poeta sin parroquia/ ni ocupaciones respectivas...” Notaremos que la causa de su carencia de parroquia es la ocupación de poeta, la cual no es considerada una ocupación “respectiva”. Por ello, a pesar de esa extraordinaria vocación, para la voz lírica de Dávila hay implícito el sentimiento de marginación y esta es otra cuestión que acerca a Dávila a la voz lírica romántica.

En el poema “En un lugar no identificado” se hace notoria, además, la angustia que la marginación padecida produce en el interior del héroe: “Aquel que se ha perdido y está entre tantos/ y en contra de todos/ sin ser reconocido/ proviene de un Lugar destruido en Él mismo, a causa de tanto retornar/ sin haber escapado a la Corriente./ Ha salido de hecho sanguíneo/ y pisa su carne en el charco de la sombra meridiana./ Oh, Nadir de los pálidos pantanos!” (Dávila, 1984, p. 55). Esta situación descrita para la voz lírica –aunque esté en tercera persona- es la misma que para cualquier romántico europeo: el héroe está entre la multitud, desconocido y “en contra de todos”.

Además esta lucha interior por “escapar de la corriente” es romántica y lo es por dos razones: por la inutilidad de la lucha ya que la voz lírica confiesa que siempre debe retornar “sin haber escapado a la corriente”; y, porque el resultado de la lucha es dañina ya que ocasiona la destrucción del lugar de origen en el interior.

La atracción y el acercamiento de Dávila a las cuestiones metafísicas hacía que mirara las cosas de un modo muy similar al que lo miran los románticos: desde la asombrosa contemplación del ser inocente hasta la búsqueda metafísica de la sabiduría. Esta búsqueda metafísica es romántica desde los inicios del romanticismo. Así lo observaba Garrido Pallardó: “Esta



UNIVERSIDAD DE CUENCA

corriente (el romanticismo) se asentaba sobre doctrinas sociales y metafísicas establecidas con rigor” (Garrido, 1968, p. 121). Es decir, las cuestiones metafísicas son desde los inicios del romanticismo, parte importante de este movimiento. Es una de las bases de la colocación del hombre en medio de la búsqueda constante de la sabiduría como valor supremo.

Juan Liscano observa que esta cuestión esencial del romanticismo (la búsqueda de la sabiduría a través de los estudios de la metafísica) era una de las preocupaciones más importantes de la poética daviliana: “lo que más convencía en César Dávila Andrade era su empeñada voluntad en perseguir un conocimiento que al mismo tiempo le iluminaba y le cegaba (...) *porque ya había resuelto encontrar el asco/ y la sabiduría en mí mismo,/ a la luz de la espina emplumada/ esa rebelión hasta alcanzar por “la luz del sufrimiento” –la espina emplumada- la sabiduría, es decir la conciencia de sí y del mundo en una misma unidad de creación radiante*” (Liscano, 1997, pp. 3-4) Y es una búsqueda intensa que se mueve con el vaivén de los extremos.

Además, esa capacidad para contemplar la naturaleza con el asombro de un niño y de respetarla hasta el extremo es la misma contemplación del primer romántico que tiene su fe en la naturaleza como ser incontaminado de la maleza social racionalista. La observación de Dávila Vázquez acerca de “el amor que siempre sintió Dávila por los pequeños seres” (Dávila J.: 1998, p. 187) está respaldada por los comentarios de Jorge Enrique Adoum en su artículo “César Dávila Andrade: señas de identidad” (1997), publicado en la revista *El guacamayo y la serpiente*. Estas son sus palabras a propósito del uso de anteojos de Dávila y el mejoramiento de su capacidad visual:

Comenzó a descubrir la realidad, primero con asombro, luego con una desazón de astrólogo convertido en agrimensor “(...) ¿Vos sabías, por ejemplo, que las moscas tenían patas? Y la Individua (una muchacha cándida que trabajaba en



UNIVERSIDAD DE CUENCA

la Casa de la Cultura) no es que tenga piernas de tonta sino que tiene el alma blanca”. Fue al campo y dijo que era un lugar atroz donde los pollos caminaban crudos (Adoum J. E., 1997, p. 14)

La admiración que Dávila Andrade sentía por las cosas más comunes de la naturaleza es equiparable a la capacidad para asombrarse de las cosas que solo se halla en los niños y, en todo caso, en el poeta aún inocente, antes de la escisión con la naturaleza que le es tan querida.

Revisemos esta otra experiencia que nos cuenta Adoum, en el mismo artículo, acerca de la sensibilidad extrema de Dávila frente a un hecho tan común como la tala de los árboles: “Anda hermanito, a ver lo que pasa en el parque” me dijo (a Adoum) una mañana ensombrecido. Yo no encontré nada diferente, inusual. “Cómo que nada, dijo casi furioso, cómo que nada. ¿No viste que han derribado un árbol? El pobre tenía todavía las hojas temblando al sol” (p. 14). La veracidad de su sensibilización ante las cosas se cuenta sola si pensamos el poema “Canción espiritual al árbol derribado” (1984) como el resultado de dicha experiencia. Con estas palabras se dirige al árbol, con la misma emoción con la que se canta a un héroe caído en combate: “Deja que ponga bajo tu nuca blanca/ esta almohada inquieta de peces de mi anhelo.// No has muerto. No eres hijo de odio ni de muerte./ Vives ahora en el piso más delgado de los cielos” (“Canción espiritual al árbol derribado”, Dávila C., pág. 131). Esta capacidad para buscar y encontrar en la naturaleza lo grande y sublime es parte de la respetuosa fascinación romántica frente a lo natural pensado como lo contrario a lo socialmente establecido.

Del mismo modo, en el poema “Esquela al gorrión doméstico”, como un nuevo San Francisco –según observa Jorge Dávila en *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio* (pág. 186)- se hermana con el ave hasta la complicidad y la confidencia:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“Hermano mínimo, idolillo de musgo

tú que viajas con muletas de alambre y una flor de alfalfa en la solapa

(...) Te esperaré mañana en la azotea.

Procura ser puntual. Conversaremos

del premio de fin de año de los tréboles (...)

Y cuando ya esté muerto, baja a verme.

Picotea en mi lengua con cuidado.

Encontrarás en ella las palabras

de amor que ahora se me escapan

y las letras de un nombre amado: Laura.

(“Esquela al gorrión doméstico”, p. 157)

Por otro lado, es posible hallar en la poesía de Dávila una fuerte nostalgia por el tiempo pasado, el tiempo mejor que es el tiempo de la niñez, en el que la protagonista es la madre. La nostalgia de la voz lírica de Dávila gira en torno a la protección que es posible encontrar bajo la sombra del amor materno: “Porque todo el que va tras sus fantasmas / vuelve al débil cadáver de su infancia/ que duerme en el más dulce terrón de los umbrales / allí donde hay un duende preso en un silabario” (“Una canción de la nostalgia”, p. 165). En el poema la voz lírica dirige sus anhelos hacia la madre: “déjame (...) que pueda una noche, cerca de tu gemela cara /escuchar en silencio tus palabras/ que cuentan las espigas que aún no mueren en mi alma” (p. 165). Las palabras de la madre (tal como venían



UNIVERSIDAD DE CUENCA

durante la infancia –infancia enunciada como “muerta” por ser ahora tan lejana-) resultan ser la única posibilidad de mantener vivas las “espigas en el alma”.

Estas “espigas” nos remiten a la semilla que permite la reproducción de la poesía, de la voz lírica. La voz de la madre se reproduce como un eco en el alma del poeta. Se trata de una nostalgia por un paraíso anhelado el cual no es otra cosa que el cuidado y amor maternos.

La pérdida de estos paraísos no ocasiona una angustia exasperante como ocurre con los románticos, pero sí hay angustia por la imposibilidad de retornar a dicho paraíso. Por ello la madre se transforma en el símbolo del origen y el punto de quiebre en el cual surge la escisión del yo lírico con su propia existencia. Así lo ha observado María Augusta Vintimilla en su artículo “La pasión poética de César Dávila” (1997):

“Salir del cuerpo de la madre, es abandonar para siempre el centro y la matriz, asumir los signos de la individuación –nombre, rostro, cuerpo-, y abandonarse a una erranza perpetua. Vengo desde mi propio centro, oh errantes días. Desde la infinita soledad de un dios perdido dice en Origen I” (Vintimilla: 1997, p. 53).

Como vemos, esta escisión se produce no solo consigo mismo sino también con Dios. La voz lírica reconoce que su origen está en Dios, pero el nacimiento es visto como una expulsión del paraíso celeste. Aquí, en el mundo Dios está lejos y es inaccesible.

La escisión romántica del héroe con la divinidad supone también la pérdida de la fe en todos los paradigmas –los ídolos de los que habla Argullol- que alguna vez hubiesen servido como ancla y tabla de salvación. Ante Dios, la voz lírica se define como “compañero de los ofendidos/ de las almas oscuras que transitan/ la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

profunda llanura de la noche/ amando tristemente los abismos/ y las jaurías cárdenas del vino. (“El ebrio”, Dávila C., p. 167). Nótese que al definirse a sí mismo, el hablante lírico lo hace a partir de su marginalidad: es compañero de los ofendidos y de aquellos que no pueden ser seres de luz porque se retuercen entre los abismos debido a la adicción alcohólica.

Diego Araujo Sánchez (1997), en su artículo “De César a César: una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade” encuentra que la relación del hablante lírico con Dios es tensa y conflictiva. Esto es lo que dice, comparándolo con César Vallejo:

La religiosidad de este César –se refiere a César Dávila- es como la del otro, tensa, conflictiva, entre la exaltación mística y la imprecación escéptica. Una fuerte sensación de dualidad, de oposiciones y extremos se manifiesta en Dávila Andrade. La búsqueda de Dios, el ansia del conocimiento más puro tiene su correspondencia en la negación de Dios, la percepción de un mundo confuso y oscuro. Por eso en su pequeña oración pide: Abre ya de una vez, ... el ansia de Dios y al mismo tiempo la negación de Dios atormentan al poeta: “Señor, no te conozco, y sin embargo,/ te siento como un ciego que me mira, “ y (...) confiesa en Al Dios desconocido: “te vistes mucho, siempre, para que no te reconozcamos. (Araujo, 1997, p. 43)

Ciertamente, si en un momento el héroe daviliano busca a Dios, esta búsqueda fracasa y concluye en una escisión irreparable. Este proceso que se cumple, también entre los románticos y, fundamentalmente, en ellos que son los pioneros. Por lo mismo, el tema del alejamiento de Dios es muy importante a la hora de analizar el romanticismo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En algunos poemas, es visible la angustia romántica de la existencia que implica un alejamiento de Dios. En los poemas de sus últimos libros el hablante se dirige a Dios como si lo hiciera desde un abismo. Veamos este poema, por ejemplo, en el que la voz lírica se dirige a Dios en el momento justo en el que medita acerca de la pérdida de la fe en él:

Una vez quise abrir tu paraíso/ con una aguja débil de rocío

Hoy amo el cielo humano de la arcilla

poblado de fantasmas que tiritan

Amo la soledad, la sed, el frío,

la carne vestidora de incurables,

el pecado y su fina risa de ámbar

Sí: ya puedes mirarme (...)

Tú que vives arriba y que tal vez no eres inconvencible.

(“Poema N. 1”, Dávila C., pp.167-168)

La voz lírica, deja claro que, en su elección personal, ha optado por lo humano con sus luces y sus sombras, su grandeza y su pequeñez, antes que la perfección de Dios. De Dios piensa que está lejos y es “inconvencible”.

En otros poemas es más extrema la lejanía de la voz lírica y Dios. Por lo mismo, se extrema más la posición demonista de Dávila. En el poema “Presagio”, por ejemplo, el hablante lírico expresamente se ubica fuera de la luz divina para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ponerse cerca de la luz satánica: “Mi morada es solo sombra. ¡Sombra!/ Hasta mañana, Aurora. / El Señor de la luz no está conmigo / Y satanás me asombra/ con su luz encendida en el abismo. (“Presagio”, p. 225). La voz lírica busca la sombra. Esto nos remite a un espíritu agobiado, que busca el descanso; sin embargo, esta misma voz mira que el señor de los abismos, paradójicamente, puede ser sombra y luz: “con su luz encendida en el abismo” y se deja asombrar por esta luz.

Habíamos visto que la existencia de un héroe romántico supone una evolución del hombre desde una primitiva fe en la humanidad hacia su abominación por todas las cosas. En este camino, el héroe pierde la esperanza y el deseo de cumplir con su vocación filantrópica y esto lo lleva a romper su inicial relación con Dios. El héroe fue elegido para amar en mayor medida a Dios y a los hombres, pero vuelca su amor en otra dirección por voluntad propia erigiéndose como profeta entre los caídos, los réprobos. En el caso de Dávila no es visible el camino que condujo a esta escisión con Dios, pero sí posible notar cómo dicha escisión se vuelve cada vez más fuerte.

La caída de “los ídolos”, elemento que hemos tratado ya como causa fundamental del desencanto romántico, es un tema recurrente en la poesía de Dávila. El poema más elocuente en torno a esto es *Vaticinio*. En este texto la voz lírica va describiendo la caída de todos los elementos que rodean a la voz lírica:

Miro caer el paraíso, lejos! Y alguien mira caer
mi espectro en aldeas cuyo cénit ha sido devorado!

(...) Veo entonces caer, sobre los tejados del mundo,

grandes hojas quemadas por los dioses



UNIVERSIDAD DE CUENCA

profecías, esculturas atadas con pañuelos

y esos verdes cerrojos funerarios de las familias del pasado

(“Vaticinio”, p. 200)

El poema avanza y aparece el espectro del padre quien porta el vaticinio. La descripción del padre es la de un ser de las tinieblas de quien se dirá, expresamente, más adelante, que en su mirada está “el paraguas profundo que teme a Jehová”. Esta figura demudada del padre se describe a sí mismo en una terrible situación y lo hace con la intención de reprender al hijo (la voz lírica):

“Hijo, di, di mis palabras verdaderas

Veo tu calavera: está pálida; has caído! “En dónde está tu madre? En dónde, tus hermanos?

Búscalos; trata de que oigan mis nocturnas muecas! Toda baraja será azotada y toda llaga perseguida

hasta encontrar al Hombre

al Hijo, al Genio que da médula y rocío!

No te detengas con el soñador de animalillos y parásitos!//

(“Vaticinio”, p. 201)

La voz del padre aparece como una suerte de condenado que advierte al hijo sobre las consecuencias de detenerse con ‘el soñador de animalillos’. Más adelante, la voz del padre mira el estado del alma del hijo, no su cuerpo: ‘Veo tu



UNIVERSIDAD DE CUENCA

calavera: está pálida; has caído!'. Se trata de un nivel metafísico, en cuanto trasciende la simple realidad de los cuerpos.

Y pide que se comunique a la madre y a los otros hijos acerca de su terrible suerte: 'mis nocturnas muecas'. Esta es una alusión al Evangelio que dice que el infierno es un lugar en donde el llanto y el tiritar de dientes son eternos. La sinécdoque enfatiza en lo espectral de estas muecas, porque no se pueden ver sino oír, es una peculiaridad de los sentidos que no son físicos sino espirituales. En síntesis, este personaje lírico, el padre, es una especie de infernal profeta que asegura que todos ellos habrán, alguna vez, de encontrarse con el 'Hombre', con el 'Hijo', con el 'Genio'. Sobre todo con las dos primeras palabras se alude a Jesús, quien da la vida: 'médula y rocío'. La finalidad de esta advertencia es, sin duda, la del juicio final en el que el 'Hijo'-Jesús- hará el papel de juez.

De las palabras que llegan a la voz lírica, las más interesantes desde el punto de vista de nuestro tema son las que hacen referencia al poeta:

"Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre

y canta los lunares de las ramerás pálidas

llamándolas semillas de pimienta en fuentes de marfil!

Di, di, hijo mío, la palabra que demuele el humo cotidiano

("Vaticinio", p. 201)

Nótese que el padre es quien, desde su condición de ser metafísico, ha investido a la voz lírica con el mandato de la palabra poética; pero, esta palabra no debe estar al servicio de banalidades sino que debe ser capaz de "demoler el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

humo cotidiano”. Entonces el yo lírico, que camina entre la multitud va hacia la palabra:

Yo marcho entre la multitud, vestido con una antorcha

que me atisba!

desde el fondo del muro rezuma una palabra

de miel y de amenaza

Yo voy hacia ella, bañado en esa antorcha que me mira

y me peina de rojo como a un asesinado!

(“Vaticinio”, p. 203)

Como es visible, en este poema se da una especie de investidura o mandato profético pero con dos connotaciones que lo hacen distinto al héroe romántico: en primer lugar, el yo lírico es parte de la multitud y no un ser excepcional como sí lo es el héroe romántico; y, en segundo lugar, el mandato profético lo hace un ser de ultratumba; pero que no viene de parte de la divinidad sino, más bien, del reino de los muertos, de los réprobos sin remedio, de los condenados.

Dávila le ha quitado a Dios –ya sea cristiano o pagano- la facultad de ungir proféticamente al poeta, y se la ha dado a la metafísica, pero, en todo caso, sí existe un mandato profético pesando sobre el poeta. Veamos por ejemplo esta estrofa de *Exploración*: “Yo sé que vas inmóvil entre / millares de recién nacidos; y que/ entre la liviandad de la ropa del hombre,/ decides embrujarte en elegido. // Yo sé que (...) consultas/ en alta mar, tu mesa” (p. 355). Como vemos, en la poesía



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de Dávila no se trata de nacer *elegido* sino de elegir uno la magia, el “embrujo”. No creemos que sea la intención de Dávila escribir su poesía dentro de las ideas románticas. Es obvio que sus preocupaciones se dirigen hacia las doctrinas orientales. No obstante, no existe contradicción entre el romanticismo y esta visión que Dávila tiene del quehacer poético porque para el romántico es arte todo aquello que implica la magia, el juego, lo sobrenatural.

Así pues, la escisión de la voz lírica con la divinidad judeo cristiana participa de ciertos elementos del arquetipo romántico del genio demonista. No porque Dávila se sumase a la idea romántica de personificar el mal y así relacionarse con él, pero sí porque asumió la segunda acepción del término “demonio” que Argullo estudiaba en los románticos: como símbolo de lo oscuro, lo infinito y lo onírico. Sin duda, el héroe de Dávila busca la divinidad, pero la suya es la búsqueda de una idea más universal de la divinidad (es decir, de un principio divino); un principio absoluto que no es solo cristiano sino infinito.

Finalmente, añadiremos que en la obra lírica de Dávila no hay una total escisión con el otro –por la identificación del yo lírico con el indígena- ni escisión con la mujer. Al contrario, los poemas de amor de César Dávila están enteramente libres de la angustia y la desazón que, generalmente, acompañan a los poemas románticos. Aún más, estos poemas de amor, no tienen el sino de la pasión romántica y su ternura es sobria; por tanto, podemos considerarlos como los textos más bellos de la poesía amorosa ecuatoriana, pero no son, en lo absoluto, románticos.



David Ledesma Vázquez. Segundo arquetipo suicida.

David Ledesma Vázquez es un escritor guayaquileño nacido en 1934. Su primera publicación corresponde a 1953. La obra de Ledesma pasó desapercibida para la crítica canónica durante mucho tiempo; esto, quizá, se deba a su temprana desaparición. No obstante, durante los últimos años, su obra ha sido objeto de estudio e interés por parte de la crítica literaria ecuatoriana.

La obra de David Ledesma está compuesta por once libros. Durante su vida publicó *Cristal*, *Gris*, *Club 7* y *Los días sucios* (estos dos últimos son publicaciones conjuntas). Mientras que, póstumamente fueron publicados: *Cuaderno de Orfeo* y *Antología personal*. Pero existen –casi- inéditas¹³: *La risa del ahorcado* o *La corbata amarilla*, *Poemas para Guatemala*, *Elegías*, *Teoría de la llama* y *Cuba en el corazón*. El presente estudio lo realizamos en base a la antología *Memoria de Vida* que publicara la Casa de la Cultura en el año 2007.

Ledesma no está incluido dentro de ninguna generación en particular, porque su obra, al igual que su nacimiento, estuvo entre dos generaciones en contraste - el grupo de Guayaquil y el posmodernismo y las vanguardias- y no se adscribió a ninguna de ellas.

Ledesma, al igual que Silva, es un autor que construye su poética muy cerca de la idea de la muerte; pero, con relación a Silva, la obra de Ledesma muestra menos obsesión por ella. César Vásconez Romero, en el prólogo del número 7 de la colección *Memoria de Vida* en el que se recoge la totalidad de la obra de Ledesma, dice que este poeta fue un *decapitado tardío*. Esto lo afirma porque halla en su obra una innegable influencia de nuestros modernistas: “la

¹³ “Casi” inéditas, considerando que la totalidad de sus poemas fueron publicados en la colección *Memoria de Vida*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

exhibición del dolor (...) y el drama de la incomprensión” (Vázquez Romero, 2007, p. 10) Sin embargo, Vázquez piensa que la poesía de Ledesma se distingue de la de los modernistas ecuatorianos por la influencia que tuvo de las vanguardias, especialmente, del creacionismo de Huidobro.

A propósito, es muy interesante que luego de todas las transformaciones que se dieron en la poesía ecuatoriana Ledesma se conserve, de alguna manera, dentro del modernismo. Esto lo pensamos considerando que la brillantez de la poesía de Carrera y Dávila tuvo mucho peso en la época de Ledesma; sin embargo, resulta contradictorio que Ledesma hubiese retornado a los temas del dolor y la incomprensión presente en la poesía de dos generaciones anteriores en lugar de seguir la exitosa línea de la producción de Carrera y Dávila, inmediatamente anterior a la suya.

La vida de Ledesma estuvo marcada por una condición de marginalidad social debido al estilo de vida que había elegido: pobremente poeta, porque –en su época- la poesía no daba dinero sino cargos políticos; actor de teatro, en lugar de una carrera militar, lo cual le valió el desprecio de su padre que lo marcó de por vida. Es bien conocido que su padre lo comparaba continuamente con su hermano mayor, héroe de guerra. Su poesía está marcada por la situación de no llegar a ser. El héroe lírico de su obra se mira con los ojos del padre de Ledesma; y la profunda depresión que muestra tiene su raíz en esta gran frustración de no llegar a ser y el desprecio que siente por sí mismo le viene desde el padre.

Casi la generalidad de los estudios sobre su obra se centra en la condición homosexual de Ledesma. Es cierto que este aspecto es también una causa de marginalidad vital que suele aparecer en la poesía; pero la poesía de Ledesma no deber ser reducida al análisis de la homosexualidad de su autor porque no es una voz explícitamente homosexual. La voz poética de su obra es



UNIVERSIDAD DE CUENCA

la de un héroe marginado que con el paso del tiempo evoluciona al arquetipo suicida.

En síntesis, la marginalidad vital de Ledesma fue trasladada directamente a la obra, de tal modo que la voz del héroe de Ledesma es la voz del ser humano: entre su ser y el anhelo de ser; entre el ser y el que se espera que sea:

Me decían los chicos de la escuela

-Aprende la aritmética.

-David, estudia la aritmética...

-Tú no sabes aritmética. ¡Eres un tonto!

Me gritaba mi padre diariamente:

-Estudia la aritmética,

¡aprende la aritmética!...(..)

Hay que saber que dos y dos son cuatro

para poder vivir.

Me rogaba mi madre, entristecida:

-Aprende la aritmética,

estudia la aritmética:

si no sabes restar y dividir



UNIVERSIDAD DE CUENCA

no tendrás un futuro,

ni dinero, ni casa, ni amigos, ni coche

(“Aritmética”, Ledesma, 2007, p. 52)

En general, la obra construye un espacio en la que el ser –la voz poética– no es aceptada por el entorno, ni aún por sí mismo. Por ello, cuando se refiere a sí mismo, el héroe lírico utiliza epítetos desagradables que minimizan su importancia como ser humano: “Soy un grito/ que flota entre la niebla.../Vengo/ desde lo oscuro de la carne” (“Arte poética”, Ledesma, 2007, p. 57)

A pesar de ello, este es un héroe muy humano inmerso en una lucha constante. Sin embargo, es un héroe trágico en el sentido de que al final de su lucha jamás ha visto una victoria. Por esta razón, el ánimo de nuestro héroe siempre se muestra abatido, bajo el peso de un determinismo fatal e irreversible que pesa sobre la imagen que tiene de sí mismo. Como habíamos dicho ya: es un ser marginal, identificado con lo sórdido y lo oscuro:

Soy un grito no más...

un grito ronco y solitario

como un aullido de una loba herida, o el fatal aletear de mil palomas

degolladas al filo de la luna.

Soy un grito, no más..

(...) ¡Soy una gota más que se deslíe!

(“Arte poética”, Ledesma, 2007, p. 57)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El héroe lírico desea y presiente que es posible la salvación; pero, no la busca en él mismo sino en el otro: anhela esta redención y suplica por ella. Por supuesto, debemos advertir que su creencia en la redención y su nulo esfuerzo por encontrarla lo aleja del héroe romántico, quien trata de reivindicarse por medio de la lucha aunque sepa que todo está perdido. El héroe de Ledesma, ni siquiera intenta luchar.

De este modo, resulta inútil buscar en su poesía una manifiesta idea del poeta como *único*. Es decir, del héroe que está solo en medio otros hombres distintos a él –y distintos porque no tienen la marca de su predestinación heroica- por los cuales debe luchar. La voz lírica de Ledesma es un marginado pero no es un *único*.

Lo que sí hay, en cambio, es la noción de la poesía y el ejercicio poético como algo sagrado. Es visible que la voz poética y el poeta comparten una misma identidad. Con este elemento se expresa el arte poética. Por lo tanto, en el caso de Ledesma, cuando hablamos de la voz lírica podemos referirnos también al poeta.

La actividad escritural, aunque no aparece como una creación de un ser privilegiado -porque Ledesma no se ve así mismo como un demiurgo sino como un ser menospreciable- sí aparece como un producto de algo sagrado que lo toma a él -el poeta- como simple instrumento para manifestarse. La poesía, en este caso, existe antes de que el poeta lo escriba; y al hacerlo, el poeta –y su voz lírica- solo están prestándose a la grandeza de la poesía. Sin embargo, el poeta se redime a través del ejercicio escritural. Siente que al ejercerlo alcanza –es más la sobrepasa- la dignidad de ser humano común que su sentimiento de poquedad le había negado. Es más, su oficio de escriba le confiere, de alguna manera, una condición superior a la del ser humano común. Se trata de la sacralidad que lo trasmuta y le permite pasar de ser un ser menospreciable a un



UNIVERSIDAD DE CUENCA

poeta. Analicemos este elemento en el poema “Teoría de la llama”: “Me transfiguro/ en una entera llama de Poesía/ que arde,/ crepita/ y ruge/ desde adentro.” (“Teoría de la llama”, Ledesma, 2007, p. 175)

No cabe duda de que la poesía existió antes que el poeta porque es “una eterna llama”; el poeta ha necesitado transfigurarse en ella, y ahora ella “ruge/ desde adentro”. El acto escritural se ha convertido en una posibilidad de que el poeta pueda huir de su yo que le desagrada porque lo considera de menos rango que lo vulgar, lo común, ese yo que lo hace verse como una *costra*:

No soy

el hijo de mis padres,

sobrino de mis tías,

nieta de mi abuela;

el ciudadano

que portaba la cédula

número 1317284,

que -en pie- cantaba un himno nacional

y que firmó: David Ledesma

sobre cartas

y cheques



UNIVERSIDAD DE CUENCA

y canciones (...)

Mi ser no es esta costra.

No soy yo.

Ni es mi familia.

Ni es mi pueblo. Ni

es siquiera mi nombre.

("Teoría de la llama", p. 175)

Al dejar de ser un ser común, el héroe cumple la realización de una identidad que sí le satisface y lo *resucita*:

Puedo tener un rostro como un viento,

un hueso como un río,

una muerte como una canción.

Mi ser (...)

es un espacio luminoso y puro.

Un punto indefinido.

Intangible.

Inasible.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Indescriptible.

Una partícula

de fuerza,

de combate

que me nutre con sus tremendas brasas.

Ahora puedo morir,

puedo vivir también,

sobre mi cuerpo pueden caer piedras,

puede, bajo mis plantas hundirse el suelo:

y no caeré,

ni sufriré dolor.

(“Teoría de la llama”, p. 176)

Solo en el acto escritural, el héroe ledesmiano alcanza el revestimiento sagrado que lo hace digno, porque deja de ser *una costra*, y pasa a ser parte de lo divino, de lo armónico: “La Llama me alimenta./ Me sostiene./ Estoy enteramente poseído/ de una fuerza que es magia/ y armonía.” (“Teoría de la llama”, p. 176) El momento en el que se ha alcanzado este estado es el único momento en el que la voz lírica deja de inquirir. Deja de buscar una identidad para sí mismo porque ahora se reconoce como parte de algo más grande: la Poesía. Y con ello se hace



UNIVERSIDAD DE CUENCA

evidente que la angustia del héroe nació del hecho de que nunca antes halló una causa grande a la que asir su existencia.

No busco las palabras hermosas,

ni quiero los sentimientos nobles;

no busco ni siquiera el tono melodioso de la voz,

no busco nada,

mi voz es parte de la Llama,

es un instrumento al servicio de la Llama.

Y este fuego letal,

sagrado,

inexplicable,

me nutre y me posee.

Y ardo

nada más.

Tocado estoy de Gracia y de Misterio.

("Teoría de la llama", p. 176)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este “fuego sagrado”, que posee al poeta al extremo de transformarlo en un ser distinto, es la poesía y esta fuente de “gracia y de misterio” es el equivalente a la musa del romanticismo. El héroe transformado adquiere una condición sagrada, que lo acerca a los dioses, sin dejar de ser humano, con la misma esencia del demiurgo romántico. De principio no es un demiurgo pero llega a serlo gracias a la Poesía que lo toca.

Pero, esta no es una constante en la poesía de Ledesma. Por lo tanto, podemos pensar que el poeta no se siente todo el tiempo tacado por la Poesía. Podemos imaginar que cuando el héroe es despojado de esta unción profética, cuando vive en la cotidianidad en la que no se acomoda, vuelve a ser quien es y vuelve al dolor de no hallarse conforme con su propia identidad. En consecuencia, hay textos que nos permiten ver que el héroe se envuelve en un pesimismo aún mayor al comprobar que ni la sacralidad de la escritura lo redime verdaderamente: “Vivo en ciega Poesía,/ desterrado.// Ausente de mí mismo,/ a una distancia/ que puede ser de amor/ -llaga insondable/ o absorta muerte diaria/ repetida” (“Identidad”, p. 118)

Así pues, el poeta encuentra un paraíso en la escritura; pero no puede permanecer refugiado en él y lo sabe. Por lo mismo, este ‘destierro’ del mundo sagrado de la escritura lo aleja mucho del héroe romántico –quien aunque marginado por el medio, se reivindica sobre su propia identidad de demiurgo-; pero, no hasta el extremo de dejar de ser romántico. Este atributo lo conserva por el pesimismo que surge de la marginación que nace y se instala dentro de él: “Puede el hombre saltar sobre sí mismo/ Pero, infaliblemente, se vuelve al mismo sitio./ ¡La verdad es que siempre uno está solo!” (“Última balada de Orfeo”, p. 130)

En la poesía ecuatoriana, no hay héroe lírico más angustiosamente marginal que el héroe de Ledesma. Existe, indudablemente, una ruptura del



UNIVERSIDAD DE CUENCA

héroe con el otro y consigo mismo. De la ruptura con el otro proviene la marginación a la que se ve sometido. Esta ruptura se produce como la natural consecuencia de su predestinación: el héroe se reconoce distinto y sufre por su diferencia; pero mucho más, por la marginación a la que se ve sometido por parte de los seres 'normales':

El pájaro que tiene sólo un ala,

la naranja cuadrada,

el árbol tenso

que tiene las raíces para arriba

y el caballo que galopa para atrás,

sólo ellos me entienden.

Mis hermanos.

Mis diferentes semejantes que amo.

Y un día,

distinto,

sin pareja,

con ellos cavaré un hoyo muy negro

donde meterme con mi sombra a cuestras. ("Distinto", p. 199)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Vemos, claramente, que la voz lírica no condena la diferencia, ¡es natural ser distinto!, el problema está en que los “normales” no acepten las diferencias. El héroe no se rebela ante la imposición de ser separado de los otros aunque la sufre como injusta; y, en consecuencia, encuentra que la única solución es huir hacia *un hoyo muy negro*, marginarse así mismo. A su vez, esta afirmación nos lleva a entender la elección del héroe por la oscuridad, justamente porque la negada mejoría para su relación con los hombres acarrea la negación de su relación con Dios.

Originariamente su angustia no es romántica pues no nace de su diferencia profética de ser único frente al resto que lo margina, sino de la negación de su propio ser. Aunque ambos –el héroe romántico y el héroe ledesmiano- están marginados por el colectivo, el héroe de Ledesma se reconoce como un ente distinto y abocado a suplicar del otro la aceptación, cosa que no ocurre con el romántico quien desdeña al otro por considerarlo inferior.

El héroe de Ledesma está solo y busca angustiosamente evitar su abandono, a ello va dirigido todo el esfuerzo de su *grito* constante:

Y quisiera a toda voz pedir perdón:

asirme a un madero,

llamar a alguna puerta,

nombrar algún amigo.

(“Distinto”, p. 199)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Lo romántico en la angustia del héroe ledesmiano está en el pesimismo que sucede a la comprobación de su abandono. Su angustia es pesimista, por eso se puede decir que es romántico más no porque nazca de un tronco común:

Pero no hay nada fijo, nada claro,

y a mis labios, en mí, y a mis espaldas

siento caer el mundo y derrumbarse

una a una las cosas que levanto ("Distinto" p. 199)

El mejor ejemplo de esta angustia pesimista en la obra de Ledesma es "El espejo" donde se hace muy evidente el grito de auxilio de la voz lírica y el abandono total que recibe por respuesta:

Estuve aquí.

Me ahogaron contra el muro.

Alguien dijo mi nombre en esa puerta
agitando un pañuelo sin color.

Y yo que estaba ciego me tragué

el grito a chorros verdes de silencio.

Conozco ya tu voz.

Yo estuve aquí.

Desde hace años muero y resucito.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

(...) Yo estoy allí.

Yo soy David. Estoy gritando.

("El espejo", p. 66)

Otro elemento puramente romántico que hallamos en Ledesma –y que además está íntimamente unido a su marginalidad- es su anhelo por retornar al paraíso perdido que, como en el caso de Silva, es también la época de la infancia:

Yo nací con el símbolo errante de todas las gaviotas.

Con los pies andariegos y sueltos;

con la sed de la miel del camino,

con las manos queriendo ser alas

y los ojos buscando horizontes.

("Autobiografía del viajero", p. 43)

La niñez es una época en la que las dotes son abundantes. Por eso la voz lírica piensa en ellas como el tiempo en el que todo era inocencia. La niñez supone una despreocupación por los problemas de los adultos. Es una morada en la que se es libre aún de la propia tendencia hacia aquello que podría juzgarse "pecaminoso" conforme a la conciencia cristiana. Por lo mismo, no cabe en dicha conciencia la idea de que lo prohibido resulta moralmente aceptable, sobre todo, aquello relacionado con las 'imágenes' y 'ritos' de la carne:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo tenía una noche.

una noche blanca y cristalina,

una noche que era un sueño siempre alegre,

sin imágenes ni ritos de la carne...

una noche somnolienta y apacible.

¡una noche que se fue sin retornar!

(“Yo tenía una noche”, p. 53)

El sentimiento de culpa que se hace presente en la obra de Ledesma tiene entera relación con el hecho sexual –sin importar si es homo o heterosexual¹⁴-. En el héroe de Ledesma hay una auténtica noción de paraíso perdido, con la inocencia perdida; pérdida que se produjo no por la adquisición del conocimiento –como pasa en los románticos- sino por la iniciación en la actividad sexual.

Ángel Emilio Hidalgo, en su artículo “David Ledesma Vásquez: el cantor de su propia tragedia” (2006), encuentra que son dos los elementos fundadores de la poesía de Ledesma que confluyen en esta sensación de ausencia y/o pérdida:

La “pérdida inicial” de la voz lírica no solo tiene que ver con la inocencia perdida. En “Yo tenía una noche”, el poeta también registra la ausencia de la tranquilidad y la paz interior, debido a la perturbación de las “imágenes y ritos de la carne”. Ese elemento inquietante movilizará el

¹⁴ Existen también alusiones a relaciones heterosexuales y están prendadas del mismo sentimiento de culpa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

engranaje ledesmiano, porque facilitará la construcción del sujeto homoerótico e identificará la huida, como el motivo principal del viaje. (Hidalgo, 2006, p. 224)

Es decir el héroe lírico ha perdido la tranquilidad porque ha perdido la inocencia que lo asemejaba a un ser angélico, asexual; y esto ha dado lugar a la huida: “Yo no tengo destino;/ ¡Voy...donde la vida me lleve!” (“Autobiografía del viajero”, p. 43).

Sobre estas premisas se construye el arquetipo suicida en la obra de David Ledesma, para quien la muerte es la posibilidad de encontrar la identidad satisfactoria que nunca pudo lograr durante la vida.

Como todo héroe romántico, el héroe de Ledesma es un ser singular. Está afincado en medio de la contradicción, nunca resuelta, de su ser con el entorno. Y esta condición produce en él tal angustia y un cansancio de vivir que solo dice encontrar fin en la muerte.

Acerca del tema del cansancio, Alejandro Carrión relaciona a Ledesma con Silva (ambas voces líricas están cansadas). Hace las siguientes puntualizaciones:

El cansancio de Silva procede de una especie de impotencia para vivir, causado por un misterioso y prematuro agotarse de sus fuerzas vitales: es un cansancio “al amanecer”, que lleva al poeta a colocarse al margen de la vida y mirarla pasar como un espectador (...) El cansancio que afecta a Ledesma (...) no procede del agotamiento de las fuerzas vitales del poeta, sino de su certeza de que hay una fuerza que mana de su ser elemental y lo domina, obligándolo a vivir contra corriente y percibe que, a la larga, las fuerzas no le van a alcanzar para lucha tan grande...” (Carrión A., 2007, p. 235)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El héroe de Ledesma se salta el primer momento del romántico suicida, que es la lucha, el segundo es la entrega voluntaria a la muerte como una salida victoriosa. Como bien lo señala Vásconez Romero, Ledesma no convoca a la muerte ni la desea como lo haría un mártir heroico. No acude a la muerte viéndola como un fin, sino como un medio para huir de una situación para la cual no ha hallado otra escapatoria. No es un rebelde, porque sabe que no podrá evadir su destino, y se niega a sí mismo la posibilidad de luchar.

En el héroe ledesmiano no hay pues el primer momento del héroe romántico porque él es un derrotado a priori. La muerte es el único gran hallazgo para huir de la vida la cual resulta ser, desde su perspectiva, la verdadera muerte:

Si la muerte

es derrumbarse entero por adentro.

Y caminar porque los pies se mueven.

Porque la calle se retuerce abajo.

Ya no vale correr.

Pedir auxilio.

Contar mentiras.

Ni llorar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No vale.

Porque hoy recuento 27 muertes.

(Ledesma, 2007, p. 104)

El héroe de Ledesma es, pues, un guerrero que no ha luchado ni luchará jamás mientras viva, pero no deja de ser un héroe romántico porque está reservando sus fuerzas para un acto de lucha decisivo: la muerte. Puesto que el grito de auxilio que lanza constantemente –por medio del acto escritural- no es atendido por el entorno indiferente, recurre a la autodestrucción viéndola como un acto supremo de valentía y liberación. Ejemplifiquemos esta visión del suicidio con estos versos en los que se dirige a Alfonsina Storni, quien para ese entonces ya se había suicidado: “¡Ah, quién, como tú, pudiera/ arrancarse, de un tirón/ estas fibras de material!/ ¡Quién, como tú, valeroso,/ en una noche de mayo/ pudiera quedarse quieto!” (p. 182)

En Ledesma se cumple la segunda posibilidad que tiene el romántico de relacionarse con la muerte, según la teoría de Argullol. El héroe espera que la muerte le confiera las señas de identidad de las que lo había despojado la vida porque piensa que con ella podrá despojarse de su miseria y marginalidad.

Esta perspectiva sobre la muerte se puede sentir cuando leemos el ‘Poema final’ que fue hallado en el bolsillo de la camisa que Ledesma llevaba puesto el día de su muerte. Solo ante la contemplación de la muerte, la vida deja de ser para la voz lírica esa lenta agonía y empieza a vislumbrarse la tan anhelada armonía: “De pronto/ toda la vida se hace un punto,/ se hace un grito,/ se hace la más perfecta y dulce música” (“Poema final” p. 204). Entonces, el único remordimiento posible dentro del discurso que supone el advenimiento de la muerte y su incursión voluntaria en ella, es el que produce el sentimiento de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dejar a los seres queridos que quedan en la orfandad: “Perdóname, hija mía. No conozco/ sino tu leve risa de inocencia./ Perdóname si sola, si desnuda,/ si limpia te he dejado;/ torno a la soledad. Allí he vivido./ Perdóname, tú, madre” (“Poema final”, p. 204).

Pese a este remordimiento y a las preocupaciones que le ocasiona el dejar a los seres queridos sin sustento, el héroe ve a la muerte como una necesidad y justifica su autodestrucción:

Si un ruido horrible suena en la cabeza,

si una cosa sin nombre nos agobia,

si algo estalla de pronto... ¿Qué ha de hacerse?

El prudente tal vez buscará un médico,

el ocioso tal vez dejará estarse las venas en su sitio,

pero el que es todo corazón y siente

por el pellejo igual que las arterias,

¿qué ha de hacer, me pregunto?

Si de pronto

uno repugna ante uno mismo.

Si cada corazón,

cada pulgada



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de íntimo dolor pesa y resuena

como pasos andando por adentro,

como trompadas

(“Poema final”, p. 205)

La muerte se muestra necesaria ante la denigración que la voz lírica percibe sobre sí misma. Es además un alivio ante dicha denigración: “Si de pronto/ uno repugna ante uno mismo”. La voz lírica ha renunciado a perdonarse a sí misma la pérdida de la inocencia infantil y es incapaz de tolerar su condición de ser caído: “Ah! Lo demás. Ya lo demás no importa.../ Simplemente no se es” (“Poema final”, p. 205).

La aceptación de sí mismo no es una aceptación amorosa o al menos de perdón; es una aceptación angustiosa: “Simplemente no se es”. El dolor desgarrador por la pérdida de una condición que no puede volver y que apela a la destrucción total de ser que fue para convertirlo en un definitivo no-ser: “De pronto es necesario ser no-ser,/ abrirse una ventana,/ o acabarse/ sencillamente/ como podremos hoy, mañana o el Domingo/ tú, yo o fulano/ hacer paréntesis,/ borrarse del paisaje, hacerse humo”. (“Poema final”, p. 206)

Aunque habitualmente la muerte es vista por nuestro héroe como un medio de escape, ya al final, esta visión de la muerte es la misma que la del segundo héroe romántico: la muerte es el único estado donde se cobra identidad, la solemnidad del cadáver que ha sido despojado de la condición de caída que marcaba al hombre vivo. Con ella el héroe de Ledesma espera encontrarse a sí mismo y vivir mientras la memoria logre retenerlo: “Yo te regalo un muerto. Cuidalo bien./ Es tuyo./ Solamente recuérdalo,/ cierta fecha de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

octubre/ porque donde tú naces yo termino./ Y mientras tú me pienses, viviré”.
 (“Poema final”, p. 204)

La inquisición en la muerte del héroe ledesmiano tiene la misma intensidad que la de cualquier héroe romántico: vivir libre del peso de los convencionalismos e imposiciones.

Amor mío, perdóname. Lo sé.

Ahora ya puedo amarte. Nada más.

puedo decir que estoy en ti, que vivo

libre, sin huesos,

como un aire vivo,

como algo que sí puedes amar.

Ah! lo demás. Ya lo demás no importa

(“Poema final”, p. 204)

Identifiquemos el paralelismo de estos versos de Ledesma con esta otra última carta que a finales del siglo XVIII, Ugo Foscolo¹⁵ hizo redactar a la mano suicida de su personaje Jacopo Ortis:

Te amé, te amé y te amo aún con un amor que nadie sino yo puede concebir. Es poco precio la muerte, ¡oh, ángel mío! Para quien ha podido oír que le amas y sentir correr por toda su alma la

¹⁵ Foscolo fue un escritor romántico del siglo XVII, célebre por su obra “Últimas cartas de Jacopo Ortis” la cual es considerada como la primera novela italiana moderna.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

voluptuosidad de tu beso y llorar contigo. Estoy con un pie en la sepultura y, con todo, vuelves como solías, en este grave momento ante mis ojos, que se clavan moribundos en ti, en ti que resplandeces sacra con toda tu belleza (...) ¡Muero incontaminado, dueño de mí mismo, lleno de ti! (Foscolo, p. 695)

El desgarramiento romántico en las últimas palabras suicidas es muy decidor en cuanto a la semejanza entre Ledesma y el personaje de Foscolo. Pero el heroísmo romántico de Ledesma supera en mucho al de Foscolo si consideramos que Ledesma participó de este combate con su vida misma buscando esta libertad romántica más allá de la simple ficción literaria.



CAPÍTULO 3: EL HÉROE ROMÁNTICO EN LA POESÍA ECUATORIANA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

Realmente resulta algo complicado dividir el siglo XX en dos mitades si lo que queremos es estudiar la poesía, al estilo de críticos como Rodríguez Castello, por generaciones. Esto ocurre porque, como veremos, hay autores que, por el año de su nacimiento son parte de una generación, pero su estilo no corresponde al de su época. Este es el caso de César Dávila calificado por ese motivo como un escritor “fronterizo”. También es el caso de David Ledesma quien, tanto por su nacimiento cuanto por el año de su primera publicación, debería estar ubicado en la segunda mitad del siglo XX. Esto sería así, si consideramos que Ledesma nació y publicó luego de Efraín Jara cuyo estilo nos empuja a ubicarlo en la segunda mitad del siglo XX.

Salvamos tal dificultad amparándonos en la cuestión de estilo. Así pues, hemos preferido colocar a Ledesma dentro de la primera mitad del siglo XX y a Jara en la segunda. Esto lo hacemos en consideración a que, por su estilo, Ledesma es un escritor de inicios del siglo con apenas muy pocas influencias vanguardistas; mientras que Jara es un autor con fuertes influencias vanguardistas y cuyas publicaciones posteriores –las que no fueron incineradas¹⁶– se produjeron en la década de los setenta, a finales del siglo XX.

Por su parte, sin hacemos este estudio con una visión cronológica, Ernesto Carrión no debería considerarse en este trabajo puesto que su primera publicación se realizó en el año 2002 y su escritura no pertenece, por lo tanto, al

¹⁶ En el texto “Confidencias preliminares” que sirve de introducción a *El mundo de las evidencias*, Efraín Jara cuenta la incineración de sus dos primeros poemarios como una manera de poner fin a la escritura de iniciación que marcaría sus dos primeras obras: “Conforme me entusiasmaba por la Lingüística y la Estilística, disciplinas recién implantadas en los medios universitarios del Ecuador de esos días, fue empozándose la decepción por mis primeros conatos poéticos. Cuando los releía sentía agobio y vergüenza, similares a los que nos invaden si algún familiar impertinente nos recuerda, como gracia suprema, que en la infancia solíamos presentarnos impudicamente sin pantalones delante de las visitas. Vísperas de mi viaje al Archipiélago, en rito vehemente de purificación celebrado con los amigos, los ejemplares de los dos poemarios, casi sin circulación, fueron devorados por las llamas” (Jara, 1998, p. 102)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

siglo XX. No obstante, fue incluido porque en toda la historia de la poesía ecuatoriana no hay un poeta en cuya obra puedan encontrarse más huellas del romanticismo europeo del siglo XVIII como en la suya.

Efraín Jara Idrovo. Arquetipo del superhombre romántico.

Efraín Jara, nacido en Cuenca en el año de 1926, es un autor post-vanguardista ecuatoriano. Sus dos primeras publicaciones corresponden a los años de 1945 y 1948; y son *Tránsito en la ceniza* y *Rostro de ausencia*, respectivamente. La segunda parte de su obra se publicó a partir de 1973 y está conformada por los siguientes libros: *El mundo de las evidencias*, *Dos poemas*, *Oposiciones y contrastes*, *Sollozo por Pedro Jara*, *In memoriam*, *Alguien dispone de su muerte*, *Los rostros de eros*. Los poemas que conforman esta segunda parte fueron apareciendo escasamente y a través de revistas literarias, por lo que *El mundo de las evidencias* es, en realidad, una antología de publicaciones anteriores.

María Augusta Vintimilla divide su obra en tres ciclos. El primero, que corresponde a los años entre 1945 y 1970, está compilado en *El mundo de las evidencias*. Esta primera obra responde a las tendencias modernista, posmodernista y de vanguardia. El segundo ciclo, que abarca las obras *Añoranza y acto de amor* y *El almuerzo del solitario*, se enmarca en la experimentación. El tercer ciclo, que es considerado por Vintimilla el ciclo de madurez poética, en el que se evidencia su preocupación por la muerte, dio como resultado *In memoriam*, *Alguien dispone de su muerte* y, su espléndida obra, *Sollozo por Pedro Jara*.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La carga romántica en la obra de Efraín Jara se sustenta en tres características fundamentales: en primer lugar, el traslado de la realidad a la ficción del poema -aunque este no sea un elemento exclusivo del romanticismo-; en segundo lugar, la reflexión sobre la muerte como tema recurrente; y por último, la soledad del héroe lírico.

Con relación al traslado de la realidad a la ficción del poema, en la obra de Jara, la voz lírica es Efraín Jara y Efraín Jara es la materia prima de la realidad ficcional: “Sé que te llamas Jara, Efraín Jara;/ que andas repletos de astros los bolsillos;/ camisa y rostro tristes; como el ebrio/ perdida el alma e intacto su peinado” (“Designio”, Jara, p. 170). O estos versos de “El almuerzo del solitario”: “maniatado en el torrente de la duración/ así te quise ver/ viejo y roñoso amigo efraín” (p. 237). Recordemos que esta pérdida de límites entre la ficción y la realidad -por la que la persona del escritor confluye en el héroe que recrea- era, de algún modo, el recurso que habían tomado los románticos para crear una leyenda en torno suyo. Esto se ve, por ejemplo, en el caso de Lord Byron quien se retrató a través de sus héroes¹⁷.

En Efraín Jara se produce dicho proceso, pero a la inversa: Jara traslada su realidad a la ficción literaria con nombres y apellidos en multiplicidad de ocasiones. María Augusta Vintimilla halla que la finalidad de este recurso es la propiciación de un espacio para la creación poética: “No hay una sola voz que habla en el poema, sino que el poema, como el sujeto mismo, se presenta como un espacio polémico de voces y discursos confrontados, y el sentido se produce no en las palabras de una u otra voz, sino en sus desacuerdos, en sus discrepancias, en el espacio de su confrontación” (Vintimilla, 1999, p. 85). Si seguimos el criterio de Vintimilla tendríamos que aceptar que Jara no está

¹⁷ ArgulloI explica la manera en la que Byron se valía de sus personajes para acrecentar la leyenda sobre sí mismo: “Byron dota a sus personajes de los atributos que él aparenta poseer (...) Lara, Don Juan y Manfred son todos ellos los *alter ego* que Byron requiere para su labor de transgresión”. (ArgulloI, p. 435)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

buscando hacer una leyenda de sí por medio de este recurso sino solo confrontarse a sí mismo.

No obstante, cabe preguntarse: ¿por qué Jara necesita de Jara para discutir y reflexionar y no se vale de otros personajes? ¿En este desdoblamiento no está implícita la idea de la superioridad del poeta? Ciertamente sí. El héroe lírico de Jara está incomunicado con las voces del entorno y encuentra que sólo él mismo es un digno receptor de sí mismo, aunque es innegable que sobre esta auto confrontación pesa más la carga de auto ironía.

No hay en la poética de Jara la idea romántica del poeta como un elegido por la divinidad. Es más, Jara reiteradamente ha manifestado que el poema es un objeto que requiere de trabajo y que el poeta es un simple artesano:

El artista pierde, entonces, la condición insigne de personaje investido de poderes extraños y se abandona a su modesta industria de artesano urgido por el fervor y la eficiencia. Podado de cualquier grandilocuencia y frivolidad, el arte se transforma, conforme lo establece Rilke “en el sujeto más humilde y enteramente conducido por leyes (Jara, 1999, p. 110)

Esta idea nada tiene que ver con el poeta romántico iluminado. Desde el punto de vista de Jara, lo importante es el poema; y el poeta es, como hemos dicho ya, un simple artesano de la palabra. Como vemos el poeta, dentro de la poética de Jara, pierde la condición demiúrgica que el romanticismo, en cambio, sí reconoce.

La siguiente cita que Manuel Villavicencio hace de Jara y su comentario nos permitirá analizar un dato más sobre esto:

La poesía no solo es emoción, sino sobre todo construcción inteligente, nos dirá el poeta (...) “El poeta es el artesano. El orfebre y el alfarero demente que



UNIVERSIDAD DE CUENCA

toma la palabra del lenguaje para pulirla y transformarla en diamantes” (...) Jara concibe la labor poética como una labor existencial y de renuncia permanente, pues “por los metales preciosos/ están hechos el destino y la vida)”, a pesar de que la palabra y la vida no son sino laberintos que nos conducen a la frustración, frente a la negativa del lenguaje y a la finitud del hombre. (Villavicencio, 2008, cita a Jara, p. 29)

Si nos fijamos bien en las palabras de Jara citadas por Villavicencio, veremos que no hay completo divorcio entre las ideas de Jara y las del romanticismo sobre este tema: si el poeta es un orfebre y alfarero “demente”, ya no es tan racional el trabajo del poeta. Hay también mucho de emoción en él.

El segundo punto que merece atención en la obra de Jara es la reflexión sobre la muerte como un tema recurrente: “Sé que debo morir!/ ¡Que no se diga que tengo miedo a la muerte!// únicamente la pena infinita por el golpe del atril,/ que anuncia/ el término del concierto. (“Curriculum Vitae”, p. 37). La reflexión de la voz lírica de Jara sobre la muerte está libre de la angustia romántica. En Jara no hay una idea de la muerte que implique lucha angustiosa contra la intrascendencia sino un asumir que la muerte es parte ineludible de la vida.

El asumir la muerte como un proceso natural no desencaja en angustia pero sí implica reparar en el peso de intrascendencia que se da a la vida. La voz lírica no se angustia ante la muerte, pero sí se contraría en cuanto reconoce una finitud:

Pero esta hedentina a muerte que no nos desampara

Y ambicionar la implacable

geometría del fulgor del diamante,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

nosotros

que solo somos fermentación de sombras

Acorralados contra el vacío

así nos empecinamos

con una desconsolada prisa de aguas

que únicamente en el arrebató de su fluir

escucha el eco de la persistencia.

(“Desencanto”, pp. 206-207)

Ante la vida que fluye y contra su devenir nada puede hacer el hombre. Sin embargo, frente a esta impotencia el héroe lírico puede tomar dos posiciones: la inercia, por la cual mira pasar la vida: “¿Marchas desde el ayer con tu cayado de peregrino? ¿Llegas desde el mañana para desencadenar el relámpago?/ ¿O simplemente estás sentado sobre tu corazón,/ como sobre una piedra/ sintiendo como pasado y futuro supuran en tus llagas?...” (“Ser y tiempo”, p. 199). En este caso, el héroe se desdobra para interpelarse a sí mismo sobre su propia pasividad.

La segunda posición es entregarse a la tarea poética valorando la palabra como instrumento de trascendencia. Para Jara la vida es una sucesión de instantes y vivirlos con intensidad justifican la vida. Una de las formas más intensas de trascender la muerte es a través de la escritura poética: “Con indeclinable pasión de avaro/ atesoré/ el centelleo de vísceras e inteligencia del lenguaje./ Por la palabra/ el puro aleteo del ser/ se congela en espejo/ o



UNIVERSIDAD DE CUENCA

desfallece en relámpago./ Se oye en las altas bóvedas del poema/forcejear al tiempo hechizado por los vocablos”. (“Curriculum Vitae”, p. 215). Aquí es posible ver con claridad esta voluntad de Jara de construir una creatura que lo trascienda, su poema. Con esto el poeta acepta con resignación la muerte para sí, y coloca todo su esfuerzo en la obra que, espera, lo sobrevivirá.

En tercer lugar, analizamos la condición de ser solitario en el héroe de Jara. María Augusta Vintimilla (1999) ha estudiado en la obra de Jara la cualidad de ser solitario de su héroe lírico. Asegura que dicha cualidad es asumida por el héroe como la manera con la que reivindica una posición superior que marca su diferencia frente al colectivo.

El poema que mejor ilustra esta característica del héroe de Jara es “El almuerzo del solitario”. La soledad de la voz lírica, según lo analiza Vintimilla, se origina en la “imposibilidad del diálogo, pues las palabras de los otros que se filtran en el soliloquio no logran provocar la apertura hacia una verdadera comunicación” (Vintimilla, 1999, p. 96). Esto nos permite analizar en la voz lírica de Jara la presencia del héroe como único porque no encuentra entre las personas que forman parte de su entrono ninguna con quien entablar un diálogo. Las personas que forman parte de su entorno están preocupadas por las cosas intrascendentes de la vida y no podrían comprender las preocupaciones del héroe. Sin embargo, este héroe no es un elegido porque no cumple un papel profético, ni tiene una investidura divina.

María Augusta Vintimilla, por *El almuerzo del solitario* ha calificado a Efraín Jara como ‘poeta moderno’ porque, como explica esta crítica, Jara asume dentro de su poema la máscara heroica del sujeto moderno. Para argumentar esta afirmación Vintimilla cita a Benjamin quien habla así de las máscaras de los héroes modernos: “...enfrentado a una modernidad que le fascina y a la vez le repugna, reivindica orgullosamente la imposibilidad de reconciliación con el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

mundo, y esgrime su excomuni3n como un argumento para afirmar su propia grandeza..." (Vintimilla: 1999, p. 43). Esto que afirma Vintimilla para el poeta, se aplica tambi3n a su h3roe l3rico.

Como podemos apreciar en el poema, el h3roe de Jara estuvo atado a los convencionalismos de la sociedad moderna: "la rutina, los deberes conyugales, etc: fui el animal/ gremial/ social/ oficial/ el ciudadano tranquilo/ en la impersonalidad de sus pantuflas" (Jara, p. 245). En un tiempo presente, se proscrib3 a s3 mismo y asume la soledad como una liberaci3n de aquellas cosas comunes que, por comunes, le repugnaban. Se puede ver adem3s, que el h3roe -en ning3n tiempo- dej3 de ser, en su interior, un ser distinto al que deb3a ser para ajustarse a los convencionalismos sociales: "pero detr3s de esas facciones/ de indio melanc3lico y cort3s/ se escuchaba el bramido/ de la grieta del sismo/ el silbo del viento en el pajonal/ el vaho ardiente de cobra de los instintos" ("El almuerzo del solitario", p. 245). De este modo, presenta la soledad como un atributo de grandeza, un don de liberaci3n.

Mar3a Augusta Vintimilla menciona el traslado sem3ntico de la palabra solitario que se ajusta al poeta no solo como una persona que carece de compa3a, sino, especialmente, como el diamante engastado: "La escritura po3tica condensa, como en un juego de espejos, la conjunci3n de soledad y arrogancia, mediante un deslizamiento de sentido en el vocablo "solitario". Solitario: el que est3 solo, pero tambi3n el diamante engastado" (Vintimilla: 1999, pp. 43-44). N3tese como esta definici3n permite vincular al solitario con el h3roe 3nico. El h3roe de Jara est3 solo en medio de su sociedad medianizada, como la parte m3s preciosa del anillo, la piedra engastada, sobresale y se diferencia del resto de la joya.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Hay, además, en este poema, una identificación plena entre el poeta y su héroe lírico. Así la soledad del héroe no supone una marginación del entorno hacia él sino, más bien, que el héroe se separa voluntariamente. De ese modo, la soledad se entiende como una elección de altura y sobriedad, y no como la marginación que sufre el héroe romántico.

En otros poemas sí se puede ver cómo el héroe es marginado por la sociedad a la que pertenece. “Nada eres. Doy fe que nada significas/ para el hombre con quien cambias saludos/ para el rico industrial y los porteros./ El prójimo te niega: hay en sus puertas/ bloques de sal y mariposas negras” (“Designio”, Jara, p. 170). En todo caso, el héroe enfrenta la soledad con un aire de superioridad. Su unicidad es el escudo y el arma con que se defiende de la sociedad que lo margina.

La heroicidad de la voz lírica de Jara –como moderna que es- está libre de cualquier patetismo. El héroe romántico es un héroe trágico porque está condenado ineludiblemente a ser vencido en su lucha lo cual supone que el héroe está unido necesariamente al dolor. En cambio, aunque el héroe de Jara tampoco puede eludir su destino, la retórica de Jara acude a la ironía y otros recursos que evitan la explicitación de cualquier actitud trágica ante los hechos sobre los cuales medita. Así lo explica María Augusta Vintimilla:

La entonación lírica de algunos segmentos se interrumpe con la irrupción de giros absolutamente coloquiales provocando abruptos cambios de tono; palabras provenientes de la tradición poética aparecen en contextos conversacionales; algunas imágenes alejadas de cualquier intención panegírica se entremezclan con metáforas de elevado tono poético (...): “con los ojos bañados en llanto/ ¡canta!/ ¡solitario!/ ¡canta!/ la cebolla se va a la olla/ tralalá/ tralalá” (Vintimilla, 1999, pp. 46-47)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Como vemos, por la ausencia de la condición trágica y del pesimismo en la obra de Jara no se puede hablar de su héroe expresamente como un héroe romántico. Su autodefinición como solitario está dentro de la noción de superioridad, pues la soledad es vista como una meta alcanzada: “no se es/ se llega a ser el solitario” (Jara, p. 42). Y, sin embargo, existe un elemento que acerca al héroe de Jara hacia héroe romántico: la búsqueda de la intensidad. Oswaldo Encalada presenta la intensidad en la obra de Jara como una forma de enfrentar la finitud de la vida:

“Ser no es igual a existir ni a prolongarse en el tiempo. Ser es buscar la intensidad. Porque acaso no es verdad aquello de que “la suma de intensificaciones de la vida/ acaso no constituye el único sentido de la vida? (...) de entre todas las intensidades y relámpagos, el principal se encuentra en el cuerpo de la amada. Solo la vehemencia y el aniquilamiento fulgurante del sexo logran anular el tiempo por un instante” (Encalada: 2005, p. 19).

La búsqueda de intensidad sí es enteramente romántica: la única arma que tiene el romántico para luchar contra la fugacidad de la vida, es oponerle el gozo intenso de la belleza, personificada en la amada. Sin embargo, este gozo - tanto como intenso- es fugaz y perecedero. Por lo tanto, está unido al dolor romántico debido a que necesariamente habrá una pérdida de su paraíso, la belleza. Este dolor, en la obra de Jara, no se manifiesta de manera intensamente angustiada como en los poetas románticos, sino que unido a una digna aceptación de la pérdida.

En general, en las obras de los poetas que estamos estudiando, un tema recurrente es la nostalgia por la niñez como un paraíso perdido, pero en el caso de la obra de Jara es poco frecuente dicho tema. En su poética la niñez no es un paraíso anhelado sino un momento en el que se produce la pérdida de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

identidad. En el poema “Destellos de una infancia solitaria” muestra a la soledad como un atributo doloroso de quién ha nacido con la marca de la diferencia:

“¿En dónde confundiste, infancia, mis facciones,
el ser que nunca he sido y me remuerde siempre?
Empapada de sueño y de melancolía
mi imagen se adelanta y no la reconozco.
Con un muñón de estrellas golpeo en el pasado.
Me responde un camino con flores amarillas,
un zumbido de moscas, un aroma de bueyes.
Hay una casa lóbrega y un hombre solitario.
Pero mi rostro, infancia; el que labró mi sangre
cuando el tiempo medía tan solo por distancias;
aquel que vacilaba al fondo de las charcas,
camino de la escuela, antes de que un cuchillo
de soledad separara mi corazón del mundo,
en qué insondable pliegue de la sangre me llora?
Mi abuela fuma y teje sentada en la terraza



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Alguien riega tinta y mancha los cuadernos.

Toman mi desamparo como signo de culpa

La soledad ahora me hace dos efraínes.

Su hostilidad comprendo. Solo uno es verdadero (...)

¿Cuándo advertí que el mundo estaba al otro lado?

¿Cuándo noté que el árbol no me necesitaba?

¿Cuándo supe que mi ansia no hace brotar la hierba?

(...) Infancia, vieja amiga, devuélveme los ojos

que inventaron los pájaros y las constelaciones.

Devuélveme los nombres con que fundé el espacio,

las huellas de los pasos sin residuos de tiempo

Devuélveme el canario y su jaula de alambre,

los bolsillos colmados de vidrios de colores.

¡Restitúyeme el rostro del ser que nunca he sido!

(“Destellos de una infancia solitaria”, Jara, pp. 182-184)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Hay un lamento por el ser que se pudo llegar a ser y que se perdió en los días de la infancia: “el ser que nunca he sido y me remuerde siempre”. La infancia es el tiempo de unidad del yo y el mundo, es el tiempo de la armonía primigenia, del paraíso que se ha perdido a partir de una ruptura que no habrá de superarse. Esta fractura escinde, en primer lugar, al yo lírico: “La soledad ahora me hace dos efraínes (...) solo uno es verdadero”. Y a la infancia apela solícito: “Restitúyeme el rostro del ser que nunca he sido”- aunque sepa que aquella unidad primera no habrá de volver.



Ernesto Carrión Castro. Réprobo y enamorado romántico.

Ernesto Carrión es un escritor guayaquileño nacido en el año de 1977. Carrión es un escritor prolífico: desde su primera publicación en el 2002 la escritura ha sido continua y las publicaciones fueron apareciendo en forma sucesiva casi anualmente, hasta la más reciente que se produjo en el año 2012. Además, su poesía tiene una estructura cuidadosamente diseñada y trabajada; y en su contenido se abordan temas románticos.

En cuanto al contenido, la totalidad de la obra de Carrión es una unidad conceptual en donde todos sus libros defienden el mismo postulado –romántico– aunque desde diferentes contextos según la época. El gran postulado que defiende la obra de Carrión es que la escritura poética es el arma de lucha del héroe contra Dios. El héroe sabe, desde el inicio, que esta lucha es inútil porque no podrá eludir la derrota. Así la escritura se transforma en una lucha perdida. Veamos por qué.

Carrión agrupa la totalidad de su producción poética bajo un solo título: \emptyset , (esto significa vacío). El contenido de esta la obra se divide en tres volúmenes: *La muerte de Caín*, *Los duelos de una cabeza sin mundo* y *18 scorpilii*¹⁸. Cada uno de estos volúmenes agrupa, a su vez, cuatro o cinco poemarios, los cuales están divididos también en libros y secciones¹⁹.

Todo el conjunto tiene unidad conceptual por cuanto cada poema apunta a la misma dirección: la destrucción ficcional del mundo y su posterior

¹⁸ 18 scorpilii, se encuentra, al momento, inédito en su totalidad.

¹⁹ Como hemos dicho, \emptyset agrupa los tres volúmenes publicados, hasta la actualidad, en forma independiente: 1. La Muerte de Caín (cuarteto que reúne El libro de la desobediencia, Carni vale, Labor del extraviado, La bestia vencida) 2. Los Duelos de una cabeza sin mundo (quinteto que reúne Fundación de la niebla, Demonia Factory, Monsieur Monstruo, Los Diarios Sumergidos de Calibán y Viaje de Gorilas) 3. 18 Scorpilii (cuarteto inédito). Cada uno de los poemarios fue inicialmente publicado en forma individual. Esto exceptúa, por supuesto, al cuarteto inédito.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

reconstrucción ya sin las concepciones cristianas. Así es cómo el mismo autor²⁰ explica este proceso: “La obra titulada vacío maneja tres ejes: rebeldía, sometimiento, rebeldía (en el nombre del hijo, en el nombre del padre y en el nombre del hijo)” (Carrión E.: 2013)

El sometimiento y la rebeldía tienen todo que ver con la sumisión debida a Dios que el héroe lírico –y su creador- resienten como un capricho de la cultura cristiana. Y contra este capricho oponen su única resistencia posible: la escritura poética. Sigue la explicación de Carrión:

La muerte de Caín, fue y es la muerte de mi identidad judeocristiana, identidad que me/nos impusieron en nuestras realidades cristianas católicas latinoamericanas y que sospechaba, desde los 15 años que, nada o poco, tenía que ver con mi realidad la historia de un judío de otro lado del mundo. Los 4 libros abordan máscaras, que no son sino yo o caín atravesando la historia. Al final de este viaje, me tocó construir entonces mi propia identidad y eso dio origen a Los duelos de una cabeza sin mundo. (2013)

Ahora bien, esta manera de estructurar la obra (pliegue sobre pliegue como decía Deleuze hablando del Barroco) trae implícito un postulado romántico: la lucha del héroe se da -con todo su esfuerzo, con la abundancia de su escritura- por un fin universal que es la trabajosa destrucción y reconstrucción del mundo. Esta destrucción, empero, supone siempre el objetivo de liberar el mundo del cristianismo que es visto como paradigma de opresión.

²⁰ Texto de un e-mail fechado en 24 de julio de 2013 en el que Ernesto Carrión muy gentilmente compartió con nosotros las concepciones acerca de su propia obra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Notemos, además, que Caín –el héroe de Carrión- es por esencia un réprobo. Sobre él pesa la maldición de Dios y por eso huye errante. El Caín de la tradición judeocristiana es el mismo que, adoptado por Carrión, protesta contra la imposición de la ideología cristiana. Este Caín anticristiano muere para que sea posible el hallazgo de la “verdadera identidad” de la humanidad –no solo del héroe lírico- y de todo su continente:

Los duelos (duelos después de muerte de caín) no es otra cosa que la búsqueda de la identidad y de un cuerpo a través de mi historia personal primero, y luego de mi continente (calibán), en todos esos libros hay fragmentación, búsqueda de cuerpo, pérdida y hallazgos. Por último se evoluciona (viaje de gorilas), se concibe a todos en uno, como el único cuerpo y se plantea un nuevo origen.

Ese nuevo origen es 18 Scorpii (Abiogénesis: génesis, después de duelos, después de muerte), y este cuarteto del que tengo terminada sus tres primeras partes, es y será la posibilidad de un planeta nuevo, así sea dentro de la esfera de la familia y del amor y de lo mágicamente cotidiano. (2013)

Ahora bien, esta lucha es romántica porque está perdida de antemano. Y esto se hace más evidente con la lectura de un título que anula la totalidad de la obra: Ø. Este título permite entender que después de que la poesía ha dicho tanto, de que el poeta ha luchado tanto, solo queda el vacío. En este título está implícita la enseñanza romántica de que la lucha es inútil; porque, si bien, el hombre es justificado por la palabra en su lucha contra lo fatal; en la palabra también hay un engaño: es falsa, no alcanza a decir lo que pretende nombrar. La lucha y la palabra que la plasma nos remiten, al final, al vacío.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Es revelador conocer hasta qué punto Carrión se identifica con su héroe y este con su obra y el vacío: el poeta pretende lograr una publicación posterior en la que ni siquiera conste su nombre para dejar su obra instaurada enteramente en el vacío. En síntesis: el vacío lo invade todo; no obstante, el héroe debe luchar; y lo hace por medio de la palabra, aunque la palabra también será cubierta por este vacío.

El recurso fundamental de Carrión en esta lucha contra de la divinidad es el héroe. Revisemos las características por las que nos es posible hacer un paralelismo del héroe de Carrión con el héroe romántico.

Primeramente, se halla expresa la idea de que el poeta es un elegido desde el nacimiento para profetizar la palabra bajo el peso trágico de un destino fatal. Esta elección lo transforma en un ser privilegiado según la visión romántica que hemos explicado en el capítulo primero siguiendo a Argullol.

En “Imperio” hay una especie de manifiesto que pretende reconstruir el momento fundante de nuestra sociedad actual. Carrión expone la fundación de la sociedad a través de la poesía como Rosseau lo hizo a través de la teoría expresada en su obra, *El contrato social*. En los inicios de la sociedad que se muestra en el poema, el poeta es el actor principal pues, sin él, no hay la posibilidad de nombrar las cosas y así darles vida.

Notemos que *dar vida* es un acto reservado a la omnipotencia divina: Dios crea mientras que el hombre solo transforma lo ya existente. Sin embargo el texto dice: “Pero aquí el oficio de ordenar el mundo con palabras, de dar vida a las cosas, muchas veces de espaldas al oído, es solo a ciertos hombres que tienen una alianza con los dioses” (Carrión E. , 2007, p. 67) El ejercicio de la palabra es defendido como la condición que permite al hombre equipararse con la divinidad. Pero esta posibilidad no es para todos los hombres sino que se reserva



UNIVERSIDAD DE CUENCA

únicamente a *ciertos hombres* –los elegidos, semejantes al demiurgo romántico- quienes tienen la posibilidad de crear porque tienen la posibilidad de manejar la palabra.

El héroe de Carrión es perfectamente asimilable al *Único* de Argullol, porque posee una diferencia –ser creador, ser poeta- que lo distingue del común de los mortales. Esta diferencia, además, le viene con el nacimiento y provoca entre él y su entorno una escisión que afecta la comunicación entre el héroe y su entorno. Tanto él como los demás notan y sufren dicha diferencia y la imposibilidad de superarla: “Si como un Midas diferente –el poeta dice- sólo dejo destrucción en lo que toco” (“Poema VI de Adiós a la carne”. p. 104). O en estos versos:

Algo está mal conmigo –siempre lo supe- algo está mal conmigo

PAVANA DEL DESEO: AUN LE TEMO A LA LUZ

ABRÁZAME –CON TODO EL MUNDO ENCIMA- HASTA QUE
LA OSCURIDAD EXISTA (“Presentación de la tristeza infinita
atrás del coito”, pág.139)

Nótese que el héroe elige la oscuridad. El abrazo como símbolo de protección es requerido hasta que la *oscuridad exista*. Y la oscuridad lo ampara porque el contacto con la luz hace más visible aquello que *está mal con* el héroe. Esta elección de lo oscuro por sobre la Luz se hace más evidente en la relación del héroe lírico con la divinidad: está enteramente opuesto a Dios como el réprobo del romanticismo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

También es romántica en la obra de Carrión la escisión del héroe lírico con el otro. Esa escisión tiene dos manifestaciones complementarias entre sí, por un lado la marginación del héroe por parte del otro: “Soy un tipo enfermo al que llaman Gandúl. Un hombre destruido que permanece con vida a pesar de la guerra” (Fragmento extraído de la única biografía autorizada...”, Carrión E., 2007, p. 190) o este otro fragmento en dónde se muestra la búsqueda de comprensión en el entorno: “¿quién encenderá una vela por nosotros, los vagabundos, monsieur Proust? ¿Una sonrisa de cascabeles alrededor de ese río que hospeda toda ruina?” (“Armisticio de Cassandra”. p. 79). Pero no habrá respuesta en el entorno.

La segunda manifestación de la marginación es el rechazo del héroe lírico hacia el otro. La marginación de la que es víctima es reconocida por el héroe y es romántica por dos razones fundamentales: la primera es que al héroe tampoco le interesa entrar en relación con el resto de seres, porque los considera mediocres, indignos de convivir con él:

“yo soy un hombre que no es un hombre suelto bajo las prendas como un cuchillo Dispuesto a herir a otros que sé que mienten Dispuesto a asesinar para tranquilizar el ritmo tan limpio tan inhumano de nuestras cenizas que se mueven en círculos hasta palidecer la página Hasta escaparse” (“La máscara del empalador”, p. 153)

La segunda razón es que el héroe está marcado por un pesimismo originado en su situación de marginalidad: no es capaz de reírse ante ella como sí era capaz, por ejemplo, el héroe de Jara.

En el fragmento del poema que se transcribe a continuación, el héroe se dirige a sí mismo en segunda persona y hace una descripción muy gráfica de su incapacidad para adaptarse al medio:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Has aceptado del mundo lo que ha querido entregarte. No has luchado por nada. Has recibido sus sobras/sus ofrendas con las manos agradecidas y manchadas de miedo. (La voluntad *únicamente* la viste en cada línea torcida como un pretexto.) Has dormido con mujeres por no sentirte solo. Vapuleado tu carne en autos/baños/zaguanes/calles y moteles llenos de tinta. Has sonreído ante la estupidez humana. Has abrazado amigos que clavan su música bajo las mantas más duras. Has callado ante la bofetada y el agravio. Has respondido también. Has golpeado, tropezado y bebido como un yute... (Sicarri V, p. 214)

La exposición de situaciones marginales, inclusive degradantes ubican a nuestro héroe, más bien, entre los antihéroes: "Has callado ante la bofetada y el agravio". Se trata de un hombre que no calla por nobleza sino por impotencia. Su marginalidad es extrema porque este es un hombre que no desea acomodarse a su situación personal, pero tampoco lucha por cambiarla:

Has dicho: basta: la escritura no se acostumbra a nuestros modales.
Has dicho: hoy cambiaré para siempre esta intención de perderme en los patios sombríos. De irme haciendo nada. De tratar de desvanecerme a fuerza de tumbos. (Sicarri V)

Esta escisión supone dos direcciones de ruptura. La primera, lo enemista consigo mismo; la segunda con el otro. Se trata de una escisión que supone la dificultad para aceptar y ser aceptado. Sin embargo, el héroe deambula en esta sociedad sin rendirse ni oponerse a ella en forma definitiva.

Los artistas del Romanticismo son seres marginales porque, siendo distintos, en un primer momento, se esfuerzan por romper las imposiciones de la Modernidad, entendida como un proyecto de civilización que se basa en el dislocamiento entre cuerpo y alma. En un segundo momento, aceptan la inutilidad de su esfuerzo y la imposibilidad de su misión; y toman la escritura y la muerte como única forma de redención. El héroe de Carrión es de aquellos que pasaron a



UNIVERSIDAD DE CUENCA

este segundo nivel. Este héroe respeta la muerte con la misma seriedad con la que habla de la escritura como un medio para modificar lo inmodificable: busca trascender y vencer la mediocridad.

Esta lucha contra la mediocridad es el objetivo que defiende Carrión como la razón de ser de su poesía en general. Veamos el siguiente fragmento de la entrevista publicada en la web por Josué Baquero en el que Carrión se refiere al tema del que trata su libro *Viaje de Gorilas*:

En mi viaje hay un único deseo: el desciframiento de la verdad del mundo, del mío al menos. Tengo el derecho a descubrirlo, después de tanta patraña original y tanto embuste escolástico. (...) La poesía tiene una finalidad, la de entregarle al hombre que la escribe significados nuevos y contenidos que le permitan a él (y quizás a los lectores) ver el mundo de una manera distinta. La poesía funda claridad y conciencia dentro de la obscuridad de las formas y de aquello que nos han obligado a asumir como lo "real". Más que funcional, la poesía participa de la vida, el lenguaje es en sí mismo una ideología, y debe entenderse como tal. (Baquero, 2012)

Detrás del héroe, el autor pretende provocar, con su obra, una reflexión en la muchedumbre y esta es una posición romántica. Primero, porque la reflexión en sí misma es un tema romántico. Walter Benjamin (1989) distingue para el primer movimiento romántico una teorización filosófica en torno a la Reflexión como categoría:

En un pasaje de *Lucinde* dice Schlegel: "El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la máxima proximidad de sí mismo, piensa preferentemente sobre aquello sobre lo cual él puede pensar sin fin". Se entiende con ello al mismo tiempo que el pensamiento puede encontrar un fin, cuando menos, en el cavilar sobre sí mismo. La reflexión es el tipo más frecuente en el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

pensamiento de los románticos tempranos; (...) En la naturaleza reflexiva del pensamiento vieron más bien los románticos una garantía de su carácter intuitivo... (Benjamin 21-22)

En segundo lugar, el héroe no busca quedarse con su hallazgo sino que pretende compartirlo con la muchedumbre. En esto se vuelve un profeta cuyo derecho y deber es anunciar y denunciar “la patraña escolástica” que ha descubierto en la realidad de la vida.

Además, esta reflexión está unida –como se ve- a la idea metafísica de la poesía como un ente que existe, de alguna manera, independientemente de su creador. Cabe recalcar además, que Benjamin señala para el primer momento del romanticismo que la poesía se encuentra en el pueblo, y solo en un segundo momento adjudica la existencia de la poesía al poeta.

Ahora bien, la reflexión en la poesía de Carrión corresponde en su mayor parte a este segundo momento romántico. Para Carrión la creación de poesía no es un don que todos poseen. Sin embargo, refiriéndonos ahora al héroe lírico como tal, hallamos que este no posee del todo la altivez de un ser elegido. El héroe lírico es un ser desencantado, desadaptado por nacimiento y marginado por la incompreensión. No pretende hacer un papel de profeta. En este sentido, el poeta se distingue de su héroe: mientras el poeta sí cree que es su facultad el rol profético, el héroe es tan marginal que ni él mismo se mira como un profeta, menos se atreve a hablar a otros con autoridad de un profeta.

El yo lírico ni siquiera pretende que su obra sea comprendida porque reconoce que es un ser marginado porque no se ajusta a los convencionalismos sociales. Para Carrión, igual que para los poetas románticos la educación formal de la sociedad es la causa de nuestros males porque nos obliga a llevar siempre la mediocridad de la máscara y nos impide poner las cosas en su lugar:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“educados – sin embargo- para cuidar a los cerdos Para dejar nuestra espalda en llamas cuando el vicio sangra en el ojo para constituir las familias Para podrirnos” (Carrión E.: 2012, p.131)

El héroe reducido a la mediocridad de la vida social, no ha dejado de ser él y se queja de las imposiciones a las que ha tenido que someterse:

Pero hay que levantar la careta ponerse una cabeza por debajo y salir a la calle Prepararse como el poema desde la indecencia o el incendio a la formalidad A la estructura

hay que levantar la careta rellenarla de besos por la mañana Abrazar a la esposa: esta mujer que escogí para sentirme vivo para saber que sigo tibio Echando espuma (...)

hay que levantar la careta reconocer los modales traficar con la fantasía Resignarse: vivir este suicidio cotidiano (pág. 151)

A pesar de la forzada resignación a la vida socialmente aceptable –ese suicidio cotidiano- el espíritu libre y verdadero del héroe en Carrión saldrá siempre a flote, reclamando un espacio:

Ahora el espectro de mi verdad agita compulsiva quiebra cada pequeña mariposa cada pequeña escalera donde mi corazón pueda dormirse donde mi corazón pretenda clavarse como un mapa (p. 152)

En *Demonia Factory* Carrión grafica la situación del héroe huyendo de la mediocridad hacia el paraíso temporal: la escritura:

cuando hay fornicación hay casa limpia y plato servido en las más completa oscuridad Cuando hay fornicación hay amistad rencorosa y mis niños se pegan a mí se pegan a mí y no saben comportarse(...) cuando hay



UNIVERSIDAD DE CUENCA

fornicación huye de mí la desnudez de mi cuerpo y se posa un cadáver valiente un cadáver sublime que se ríe de tanta boca apresurada (...)// entonces ella gimiendo contra ella misma Muriendo contra ella misma Muriendo por su costado logra dormirse Y yo torno a esta guarida a este recinto cuarteado como una vaca enferma donde la lluvia se filtra y hay poca luz de luna y poca tinta // regreso a la escritura A ese útero empeñado en disminuirse Regreso a casa pero a esta casa donde mi padre soy yo y mi madre yo Y nos parece insuficiente el presentimiento Regreso como una vaca enferma a los establos más blancos que el hospital más negro Regreso y nos soy el que vuelve Al mismo tiempo nunca he sido yo el que se marcha (p. 153)

Solo a través del ejercicio poético puede el héroe redimirse aunque nunca se supera su fragmentación. De tal modo, el héroe asentado en un hogar –nunca llamado casa- resiente su propia mediocridad y huye de ella huyendo del lecho conyugal. En este caso la esposa representa la mediocridad de su vida cotidiana. Para ridiculizar su cotidianidad la voz lírica ridiculiza a la esposa en el pie de página: “Se sabe –por ejemplo- que mi esposa reposa porque como una locomotora oyes su bufido” (p. 154)

Pero fuera de la casa siempre será un marginado. Y a pesar de que el héroe no se presenta como profeta, sabe que es un ser extraordinario. Asume con amargura y soberbia la incompreensión de los otros que no están a la altura que amerita la poesía. En el fragmento del poema que se reproduce a continuación, el héroe lírico se describe a sí mismo con el desencanto que le produce el desencuentro consigo mismo:

repite con nosotros: Soy mi credo y mi propia decadencia. Soy la posibilidad de un cuerpo. Su corte de amuletos. Soy la desintegración. La posteridad: su círculo lleno de hormigas. La letra que con sangre entra. Soy mi propia sociedad civil. Mi fin y mi comienzo./ la mancha



UNIVERSIDAD DE CUENCA

roja de tantas estampidas feroces sobre otros cuerpos rotos. (“Sicarri IX”, Carrión E., 2007, p. 222)

La misma auto-descripción se repite una y otra vez, sobre todo, en los poemas de *Los duelos de una cabeza sin mundo*. Esto es así porque el tema de este conjunto de poemarios es la muerte y la destrucción del mundo. Frente a una situación de muerte la voz lírica se muestra impotente y desilusionada. Todo el universo muere en él y él tiene que morir para que todo renazca. Se trata de un sacrificio en el que él representa a todos los hombres y, por lo tanto, asume la pequeñez de todos ellos. Leamos unos versos de *Demonia Factory*: “Yo soy la desintegración // el fracaso de todos los paraísos escritos por Adonai sobre las blancas estrellas.// Yo soy la desintegración // el fracaso de todos los paraísos soñados por el hombre bajo este cielo cromado”. (“Presentación de los que ladran cuando bostezan”, Carrión E: 2012. p. 161). El héroe no puede sentirse bien en un medio cuando sabe que está condenado a morir y que nadie reconoce su sacrificio.

No obstante tanto pesimismo, el héroe tiene un lugar de cobijo, un descanso transitorio –nunca definitivo- en el ejercicio de la palabra. La única redención posible para el héroe es la creación, la escritura: “regreso a la escritura A ese útero empeñado en disminuirse Regreso a casa pero a esta donde mi padre soy yo y mi madre soy yo... Regreso como una vaca enferma a los establos más blancos que el hospital más negro...” (p. 153). Se tratará de un *regreso* porque este es un héroe que hace tiempo había desertado de la lucha. La metáfora permite identificar la escritura con el útero lo cual la transforma en un símbolo de protección y de seguridad, cualidades de un bienestar que al héroe le hace falta luego de alguna ruptura que, quizá, fue funesta e irreversible. Y el retorno a la escritura supone la realización de su casa de ese ambiente en donde puede sobrellevarse de mejor manera la fragmentación interior.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La escritura es su única arma de lucha y su forma de sobrevivencia, el escape al “suicidio cotidiano”, veamos cómo explica este proceso su poema *Viaje de Gorilas*:

Un hombre debe acabar, con dignidad clarificadora, en el momento justo en que se quiebra el misterio de su procedencia. Digamos: cuando su destino se infla como un pelícano muerto. Hay una tragedia mística y hermosa al comenzar un libro. Todo hombre debería evolucionar dentro del libro, tanto en el que escribe él mismo, como en el libro que respira entre sus manos y que solamente lee (Nadie solamente lee). A nadie le puede ser ajena esta devoración de personalidades múltiples y rostros que está por suceder (“Evolución infinita”, p. 509)

La importancia de la poesía se comparte con la de la vida misma. La misión de un libro es la de provocar en el otro y en sí mismo, una evolución.

Por otro lado, si hay una ruptura irreversible para el héroe de Carrión está es la que ha dado paso a su definitiva escisión con Dios. Como consecuencia de esta ruptura, aparecen las múltiples separaciones del héroe con lo que lo rodea: con el otro, con la mujer, y hasta cierto punto, consigo mismo.

De Carrión podría decirse lo que Souviron (1968) decía de los románticos:

hay un antiateísmo tan voluntariamente repetido, que demuestra una imposibilidad de deshacerse de la insistencia presente –y por ello insistentemente negada- de Dios. En otros la negación es menos perentoria y constante, está interrumpida por atisbos de luz, por aproximaciones de las que a veces se apartan, retrocediendo, cuando ya parecía que iban a encontrar aquello que anhelaban. (p. 367)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No es casualidad que el libro inicial de la obra de Carrión se llamase *El libro de la desobediencia*. Esta obra busca instaurar la pérdida de la relación con Dios a partir de un sinnúmero de alusiones bíblicas. En esta obra hay dos rupturas de importancia que se desarrollan en forma paralela: la ruptura con Dios y con un tú lírico. A partir de ellas se puede descifrar una alegoría: Adán y Eva han perdido el paraíso –han perdido a Dios- pero aprenden a vivir sin él aunque no puedan ocultar un profundo rencor contra Dios por el castigo recibido. El héroe ha perdido su paraíso –el tú lírico- y tiene que aprestarse a vivir sin él aunque no sea posible mitigar el dolor que esto le causa.

La pérdida de la amada –tú lírico- tiene mucho peso en la obra inicial de Carrión y siempre subyacente en el discurso del héroe lírico. Por ello, bien podríamos decir que el héroe de la primera obra de Carrión corresponde a un arquetipo enamorado. De hecho, cumple las dos características del arquetipo: la imposibilidad de poseer al ser amado y el dolor que produce dicha imposibilidad.

En esta primera obra de Carrión, por un lado, se ha hecho evidente la escisión que existe entre el héroe y la amada (el tú lírico). Su frustrado amor por ella se identifica con el error romántico que hemos descrito en el capítulo primero. Como consecuencia, aunque el héroe quisiera evitar dicho sentimiento no lo logra y, al mismo tiempo, tiene el profundo deseo de estar con ella; pero, así mismo, no lo logra.

Estos dos puntos hacen de su sentimiento no un simple amor, sino una pasión y una pasión romántica. Porque va desde el extremo de la posesión sin límite alguno al extremo de la total e irreparable desposesión de la amada. De allí, que los románticos solían ligar belleza y muerte: porque la muerte es la única manera de procurar a su amor una eternidad no posible en la vida. En Carrión también existe esta relación romántica de muerte y belleza:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El mundo es suficiente desde que te fuiste./ ¿Pero sabe el calor (de las más altas torres) que fue reedificada Babel en cada beso?/ Tú me rodeabas como una madre rodea su presente.// En esa hora quieta, en que el cielo sofocaba, encadenándome a un montón de actos irreales.// A un montón de techos y ventanas donde el sol creció al revés/ como la muerte (*Belleza exhausta*, Carrión E.: 2007, p.78)

Busca en la muerte el encuentro con la verdad y, como la verdad es la belleza, la belleza está en la muerte:

nada hay más hermoso que un hombre muerto// retocando su rostro verdadero, bajo el inmenso árbol de la sangre. Y nada hay más honesto que un hombre muerto; callado por su condición de muerto, y no callado por temor al abandono. Y nada hay más hermoso que un hombre muerto; algo flácido y de pómulos serenos, que ya no se enrojece por insinuaciones; o delicado como una servilleta que gira mucho antes de tocar el piso. (“Poema XII de Adiós a la carne”, p.110)

Este poema es casi un manifiesto romántico, el postulado que defiende es el mismo que hallamos en la esencia del romanticismo: la belleza y la honestidad están en la muerte. No obstante, el héroe de Carrión no se ajusta al arquetipo suicida porque no busca la autodestrucción. Sabe que a su tiempo final deberá enfrentar la muerte en un sacrificio por el colectivo (la muerte de Caín), espera ese momento pero no lo busca ni lo propicia.

En la obra de Carrión también existe la idea del paraíso perdido o estado de armonía primigenia del romanticismo. La categoría casa es perfectamente asimilable a ella. En la obra de Carrión, la casa nos remite al lugar de reposo donde era posible la armonía, un lugar injertado en el tiempo anterior a la caída. La casa es en el tiempo presente dentro de la poética de Carrión una fuente de nostalgia.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La casa, evocada por el héroe en las obras de la primera mitad de la producción poética de Carrión, ha sido el lugar –y el tiempo- en el que se desarrollaban los días felices. Esta felicidad de hogar supone la presencia de la mujer: la madre en la casa de la infancia -con quien se opera la primera ruptura-; y la mujer amada en la casa del adulto.

La casa de la infancia es descrita con una plenitud de calma y armonía:

abril sin recordar demasiado la historia comenzaba con la silla vacía
Mi abuela preparaba en grandes ollas de zinc el festín del domingo
Ella emocionada
Ella domesticando palomas sobre el patio verde
El ajo sobre los tallarines
El arroz inflamándose doraba la techumbre de los platos aplastados por el ojo (...) Ellas me abrazaban me cortaban el cabello me bañaban en el patio bajo un sol blanquísimo en un día de viento (...) Yo no necesitaba levantar la cabeza para internarme en el festejo de lo desconocido
Mi madre era una armadura marrón entre las cañas del sueño
Una mariposa en bengalí travesando la casa
Yo no necesitaba levantar la cabeza para saber lo que era claro y lo que era oscuro // así es como marchaba entusiasmado hacia mi cuerpo por primera vez. (“Presentación de los domingos de misa de gallo”, Carrión E.: 2012, p. 168)

Esta primera inocencia es quebrantada por una ruptura de la relación armónica entre el héroe y la madre. Este aspecto es una marca que abunda, en consecuencia, en la totalidad de la obra. Aunque nunca se describe la muerte de la madre ni se abunda en detalles sobre el tema, sí hay una suerte de asesinato lírico. Cabe recalcar que la madre de Carrión no está muerta, es la madre del héroe quien ha sido asesinada.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esta ruptura con la madre da origen a la ruptura con el resto de las mujeres: “mi madre –ignoro si ella sabe que sus costuras reaparecen en la profundidad de mis amantes- ha prometido este sábado tratar de limpiar mis ojos que siempre se están largando noche adentro” (p. 166). El producto de este proceso es el vacío que ha dejado la madre muerta: “ya no me avergüenza decir que tengo fe en la traición Que entrego toda mi vida al deterioro/ que quiero solo el rodar de esta fiesta macabra (...) Nunca me gustó demasiado conservar ese animal cariñoso del recuerdo forzado a vivir en el patio de la casa” (p. 167). Aunque jamás muestra nostalgia por la madre, en cambio, sí lo hace por la mujer amada, el tú lírico.

La nostalgia por ella es apacible y constituye su paraíso perdido: “Convencerte de que mi amor por ti habría encontrado... y canté por última vez mi canción de amor... unirme por fin contigo como sombra parlante Hacer por fin la casa de nosotros Quedarme No tener temor” (p.147) De este modo, al igual que para Jara, la niñez para el héroe de Carrión no constituye un paraíso al que se quiera regresar. Los dos héroes tienen conciencia de que la niñez en seres sacrificados al egoísmo de los adultos.

Leamos este otro texto de *Carnivale* cuyo título es justamente *Memorias de una casa que no existe*: “No volveremos al lugar de origen, nunca volvemos, te digo. Y tú sonrías. Mi nuca casi sobre tus senos es este luto sentado”(Carrión E.: 2007, p. 74). Esta cita nos remite a la promesa de que la amada no se transforme jamás en la madre que lo abandona. La casa descrita en *Demonia Factory* es la que mejor ilustra este paraíso libre de angustia:

en casa clavabas el café y yo fumaba esos cigarritos sin filtro-de papel
dulzón- que me dejabas junto a la máquina todas las noches



UNIVERSIDAD DE CUENCA

escribía y escribía lo que llamaba poemas y relatos sobre la desesperanza que había allanado mi Patria con una manta gruesa (...)

en casa leíamos por horas mis poemas dedicados a la Isla dedicados a Ti y a esta casa levantada en el fin del mundo Tan simple era remover la carcoma en pleno invierno y ocuparnos todo el domingo en buscar una fotografía tuya de veinte años

tú escribías poemas en el cuarto o la sala para no toparme conmigo hasta que el filtro de tu máquina de rípios se agotara Leíamos muy juntos e intercambiábamos ideas sobre una nueva pareja que lograría invadirse tanto que no importaría el orden de sus genitales

dibujabas en el aire con mis manos un hueco perfecto y habitable donde moriríamos de hambre Empotrados

pensabas con fortuna que un día escribiría ese libro imposible donde el amor es verdadero y el final feliz Que escribiría la historia de nuestro acecho viviendo posiblemente en Noruega o en un lugar donde el inglés nos fuese útil (no sabíamos entonces que en Noruega se hablaba el noruego) (...) **esto somos nosotros: UNO** (pp.105-107)

También en el poema III de *Presentación del mar adentro* habla explícitamente de la felicidad vivida dentro de casa:

En casa pintábamos paredes laqueábamos las puertas que de un tiempo para acá habían perdido el color y la fortuna Pintábamos nuestras caras y escuchábamos en la radio la música de los Beatles y luego un son Éramos felices éramos tan felices que odiábamos dormir y perdernos de ese acecho que practicábamos (p. 98)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por su puesto esta felicidad gira en torno al ser amado en el que el héroe ha puesto, de alguna manera, sus esperanzas de felicidad. Los dos, el héroe y su amaba, se complementan e identifican. Ambos comparten el exceso del héroe que siempre busca los excesos. En *Lautrec en Montmartre* el héroe se dirige al tú lírico con la alegría de quien ha hallado en el otro el complemento necesario para ser feliz en los excesos:

no habrá entre nosotros punto medio. No habrá intervalo, equilibrio o medición del sujeto por ninguna parte.(...)// ríete, baronesa; y muévete conmigo al compás de la sangre hirviendo en las crestas de los gallos.// ríete, que sólo los extremos son reales. Que el bien o el mal, la castidad o la impudicia, serán siempre amuletos de la piel deshecha...// ríete y recuerda, baronesa, que todo lo que en cuerdas balancea solo puede ser hipocresía (Carrión E.: 2007, p. 92)

Dentro de la casa como paraíso, no importa que el héroe esté marcado por la diferencia, que sea un único y que esté condenado al repudio de la sociedad. Nada importa que el mundo no alcance a comprender la diferencia del héroe, si la mujer amada está junto a él y su compañía lo hace olvidar su vocación de héroe. Dentro de la poética de Carrión, en esta casa es el único ambiente en el que se logra la verdadera felicidad. Pero se trata solo de un recuerdo. De los días que fueron y que pudieron ser más y no fueron.

Sin embargo, este paraíso no puede conservarse. El error romántico de la voz lírica de Carrión, es el mismo leit motiv de todo romántico: amar a una mujer a partir de cuya relación se produjo la ruptura que demarca el antes y el después del héroe: esta ruptura –si bien está presente ya desde su primer libro- es abiertamente abordada en *Demonia Factory*:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

NADIE TUVO COMO TÚ FUNERALES ETERNOS

UNA SÁBANA ARRUGADA COMO CIELO

Y UN CARTÓN DE ESTRELLAS.

HIJO: NO TIENES LÁPIDA:

AÚN PUEDO ENVIARTE FLORES

TODAS LAS NOCHES

SOBRE CUALQUIER RÍO.

(...) No entro en la repartición de la sangre de mi hijo De aquel cuchillo suelto como lombriz acariciando la calvicie de tu entrepierna

Pues tu misma diste muerte a nuestro hijo A nuestro niño en abril –cubierto de excremento- y te recostaste en un sillón a imaginar los objetos y los colores que llegarías a formar con la caligrafía del futuro

decidiste detenerlo Abandonarnos

(“Presentación teórica de la casa de nosotros, Carrión E.: 2012, pp. 144-145)

El poema nos informa que un aborto voluntario marca el fin de la armonía en el paraíso del héroe. La voz lírica descubre que en realidad está solo, que la amada no compartía sus sueños de futuro. Se ve obligado a seguir su camino de único que, quizá, habría podido evadir a causa del amor. Pero estará acompañado por esta terrible nostalgia que solo se supera en los dos últimos poemarios de *Los duelos de una cabeza sin mundo*.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Esta pérdida del tú lírico implica la escisión con toda mujer. Pero, además, sin decirlo cómo ni explicarse el por qué, hay una estrecha relación entre la ruptura del héroe y la mujer y la ruptura del héroe con Dios. De hecho el poema “Presentación del canto de los condenados” es una acumulación de voces de distintos maestros instruyendo al héroe acerca de la mujer. Y todos ellos ven a la mujer como el otro diferente con quien es imposible una reconciliación. Veamos la enseñanza del *maestro danés*, la que es, quizá, la más dura:

Un maestro danés –me dice- ¿es acaso nuestro abrazo una batalla? Ahora que la mujer ya es tuya no ha de servir para maldita sea la cosa De ser un dios harías con ella lo que Neptuno hizo con una ninfa: la iba a transformar en hombre... (“Presentación del canto de los condenados”, p. 134)

Revisemos, pues, la condición de réprobo del héroe de Carrión y que lo enmarca dentro del arquetipo demonista del héroe romántico.

La doctrina protestante pesó sobre la configuración de la idea romántica de réprobo como lo hemos explicado ya en el capítulo primero. El héroe de Carrión es un réprobo por decisión propia. Al igual que el héroe romántico, reconoce que en él hay un talento innato que le permite crear poesía; podría ser un vate e iluminar a sus semejantes con una belleza que ha supuesto siempre su sacrificio. Sin embargo, escoge rebelarse contra Dios y despreciar a la muchedumbre con la que no se identifica:

MÁS TÚ NO TE CONFUNDAS

No pienses que yo he venido a meter tregua en esta guerra que vine a educar a alguien a este mundo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo vine a oír el canto de los condenados
A unir el mineral con la distancia
A meter llaga por palabra
A separar el hombre del hombre
Al hombre de sus sueños
Al hombre de las palabras

Enemigo del hombre y del mundo el que se quede en tu cuerpo (p. 132)

El héroe de Carrión lucha contra Dios por medio del único recurso que le es posible, la escritura. Su poesía está llena de blasfemias, reproches dolorosos, imprecaciones y desafíos en contra de Dios. Su decisión de rebelarse contra la divinidad provoca en él una ruptura interna. Esta ruptura supone, a su vez, un desdoblamiento que lo obliga a enfrentarse con su alter ego. De este modo, el héroe toma dos posiciones diferentes: unas veces se trata de una bestia que no conoce límites y que es quien empuja la escritura y la heroicidad. Otras veces, en cambio, se trata de un ser humano cansado que desearía, en pro de un poco de armonía, ser un hombre común, capaz de adaptarse, de olvidarse de su diferencia. Sin embargo, nunca hay armonía entre Dios y estos dos personajes heroicos. Luego de su ruptura con Dios, el héroe ha quedado escindido para siempre y esto hace de él un ser inconforme y pesimista:

EL HOMBRE QUE FUI

MIRA CON DESCONSUELO A LA BESTIA QUE SE LEVANTA

QUE EMPIEZA A MOVERLE EL PISO A LA ESCRITURA

SOY LA ESCISIÓN

EL CORTE QUE NOS LIBERA DE LA GANGRENA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MI BESTIA GUARDA EN SUS FAUCES EL CORAZÓN DE UN HOMBRE (p. 146²¹)

La escisión de nuestro héroe con su entorno es notoria. La vacuidad del mundo en que se desarrolla su vida, la imposibilidad o, más bien, la inutilidad de la lucha ocasiona un hastío profundo en el héroe. De hecho, uno solo es el eje de su angustia, su pesimismo y su derrota: es un ser dolorosamente escindido y su dolor salpica todos los ámbitos de la poesía.

Lo dicho se aplica a la obra de Carrión publicada hasta el momento; pues, como lo habíamos dicho antes, el último libro de esta obra -18 scorpis- promete ser la instauración de un nuevo mundo en el que ya no habrá lugar para la desesperanza.

Posiblemente cambien los ambientes, pero la lucha de esta voz lírica seguirá siendo heroica, es decir, marcada por la derrota. Esto porque la palabra es la única arma de lucha y la palabra también será vaciada hacia el final del viaje de nuestro héroe.

²¹ Los poemas que no están nombrados en este trabajo son aquellos que se encuentran intitolados en la obra de Carrión.



CONCLUSIONES

Existe un romanticismo heroico y uno decadente. Según lo cita Argullol de Biaolostocki²² (1973), el romanticismo heroico es el que nació y se desarrolló en Alemania e Inglaterra. Se trata del romanticismo original, marcado por el patetismo del héroe. En cambio, el romanticismo decadente, es la copia que, España y sus colonias, desarrollaron por influencia de la moda. Este no está emparentado con el héroe romántico presente en la poesía ecuatoriana del siglo pasado y lo que va del siglo actual.

En Hispanoamérica la supremacía de la estética barroca impidió que la estética del romanticismo heroico se implantara con anterioridad. Pero esta última, con todo lo que ella es y significa en cuanto a su influencia en el arte moderno y contemporáneo, llegó más tarde al mundo hispánico, generalmente, a través del simbolismo francés.

Argullol asegura que jamás volvió a surgir una corriente romántica como la primera -que permitiera la configuración del heroísmo dentro de la literatura universal- sino que aparecieron simples rebrotes aislados de románticos tardíos. Esto se aplica para el caso ecuatoriano, en donde, a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI existe una continuidad en cuanto a la presencia de un héroe marcado por el romanticismo. Sus características son transformadas, re-elaboradas, pero perceptibles. Este héroe heredero del romanticismo, si bien presenta algunas características comunes, difiere de una poética a otra.

El héroe de la voz lírica de Medardo Ángel Silva es romántico por tres aspectos: es un demiurgo elegido para serlo, un héroe suicida y está transido por la pérdida de su paraíso, la niñez. El horror ante la modernidad incipiente guayaquileña y la consecuente miseria humana que lo rodea lo empujaban a

²² Jean Biaolostocki, *Estilo e iconografía*, Seix Barral, Barcelona, 1973.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

fugar de su propia realidad por medio de la escritura poética. Allí, la suya es la voz autorizada que representa a todos, pero también una voz privilegiada: es la voz del iluminado que media entre la divinidad y los hombres. En segundo lugar, se halla en la voz poética de Silva un pesimismo constante que, unido a su dolor, muestran a la vida misma como una responsabilidad inútil, una carga ineludible que angustia. Es decir, el héroe lírico sufre por el solo hecho de estar vivo y este dolor se origina en la adquisición del conocimiento que se identifica, en este caso, con la mayoría de edad. De allí, se origina su nostalgia por la niñez como un estado de armonía primigenia. Para el héroe de Silva, la niñez es el paraíso perdido, un paraíso que al ser imposible de recuperar, empuja al héroe a anhelar la muerte. La muerte, por lo tanto, aparece como la liberación del héroe de su cárcel, una vida banal y dolorosa.

El héroe lírico de César Dávila también se emparenta con el romanticismo en cuanto muestra el ejercicio literario como una labor demiúrgica. Sin embargo, Dávila relaciona la magia con la creación poética. Con respecto a este punto, hay una enorme diferencia entre las voces líricas de Silva y Dávila, puesto que las preocupaciones de Dávila se dirigen hacia las cuestiones esotéricas y sociales. Estos elementos no están presentes en la voz lírica de Silva; pero ambas voces se asemejan en cuanto muestran al poeta como ser elegido y marginado en su unicidad. Además, al igual que en Silva, el héroe de Dávila está unido a la nostalgia por la niñez como un estado primigenio de armonía.

El héroe lírico de David Ledesma se caracteriza por su marginalidad. Esta característica está ausente de casi todas las voces líricas de las obras estudiadas en el presente trabajo de graduación. Únicamente, la voz lírica de Ernesto Carrión la comparte con el héroe de Ledesma en tanto en ambos casos, se trata de un ente marginal a quien se le atribuye poco valor como persona. El heroísmo de Ledesma se manifiesta en la autodestrucción, y en ello se identifica con el de Silva pues ambos se alinean en el arquetipo suicida. Se distinguen, no



UNIVERSIDAD DE CUENCA

obstante, porque la muerte es para Silva la liberación de una vida monótona, mientras que Ledesma espera de ella alcanzar la plenitud de una identidad que nunca logró durante la vida.

El héroe lírico de Efraín Jara es romántico por la búsqueda de la soledad y el reconocimiento de una capacidad superior que lo incomunica con su entorno; por ello, la voz lírica de Jara se ve en la necesidad de desdoblarse para entablar un diálogo. El héroe de Jara no está consumido por el dolor ni la angustia y enfrenta la conciencia de la muerte con ironía. En este sentido se aleja de las otras voces líricas estudiadas, pues no llega a expresar dolor ni angustia frente a la finitud de la vida y la necesidad de la muerte. Sin embargo, el héroe de Jara no deja de ser romántico, porque se otorga a sí mismo el reconocimiento como creador. El héroe de Jara ve en su condición de creador una característica superior frente al conglomerado. Se aísla, sufre por su aislamiento, pero sufre con altivez e ironía.

El héroe lírico de Ernesto Carrión es un ente marginal y escindido pero posee una cualidad superior que lo emparenta con el demiurgo romántico y es su condición de poeta. En él también hay una fuerte nostalgia por un estado anterior de dicha y armonía el cual se identifica con la casa de la niñez pero, también y sobre todo, la casa compartida con la amada. Este elemento, que lo lleva a la pasión romántica por la amada es único en su héroe lírico.

En cambio, comparte con el héroe lírico de Ledesma el reconocimiento de sus antivalores, al extremo del antihéroe. Pero la heroicidad de uno y otro se manifiestan en la lucha que demuestran, uno contra Dios y el otro contra una vida sin identidad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El elemento que comparten todos los héroes líricos es el reconocimiento de la unicidad en cada uno de ellos. La heroicidad no es manifiesta en las voces de Carrión y de Ledesma, pero la unicidad y la marginalidad que de ella se deriva si son elementos comunes de algún modo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

BIBLIOGRAFÍA.

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral Editores.
- Adoum, J. E. (1997). César Dávila Andrade: señas de identidad. *El Guacamayo y la serpiente*. N 35, 11-15.
- Adoum, J. E. (1998). *Poesía Viva del Ecuador: Siglo XX*. Quito: Libresa.
- Aguirre, J. (1996). Heroe y Sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica. Recuperado el 30 de agosto de 2012 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm>
- Araujo, D. (1997). De César a César. *El Guacamayo y la serpiente*. N. 35, 16-49.
- Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.
- Balseca, F. (2002). Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana. *Kipus*, 11-22.
- Baquero, J. (16 de septiembre de 2012). *Contramancha*. *Revista de arte*. Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de <http://contramancha.com/2012/09/16/ernesto-carrion-%E2%88%9E-preguntas-a-monsieur-monstruo-a-sus-ultimos-dias1/>
- Benjamin, W. (1980). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus Ediciones. S.A.
- Carrión, A. (2007). David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía. En D. Ledesma, *David Ledesma Vázquez. Obra poética completa*. (págs. 235-255). Quito: Casa de la Cultura ecuatporiana Benjamín Carrión.
- Carrión, E. (2007). *La muerte de Caín*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Carrión, E. (2012). *Los duelos de una cabeza sin mundo*. Guayaquil: Fondo de Animal Editores.
- Carrión, E. (2013). Correo electrónico a la autora, Guayaquil.
- Carvajal, I. (2005). La fiesta del solitario: Efraín y J. Alfred Prufrock. *Anales*. 50, 14-16.
- Castelo, H. R. (1985). *Antología de lapoesía ecuatoriana*. Quito: Círculo de lectores.
- Crespo, M. R. (1997). Boletín y Elegía de las mitas: crónica, lamento y utopía de la América india. *El Guacamayo y la serpiente*. N. 35, 61-70.
- Dávila, C. (1984). *César Dávila Andrade. Obras completas I*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Dávila, J. (1998). *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y ciencias de la educación de la Universidad de Cuenca.
- Echeverría, B. (2003). En *Sobre Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Estudio Introductorio. Editorial Itaca.
- Foscolo, U. (1984). *Últimas cartas de Jacopo Ortis*. Barcelona: Planeta.
- Friedrich, H. (1959). *Estructuras de la Lírica Moderna*. Barcelona: Seix Barral S.A.
- Handelsman, M. (1981). *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador 1895-1930*. Cuenca: Casa de la Cultura. Núcleo del Azuay.
- Hidalgo, Á. E. (2006). David Ledesma, el cantor de su propia tragedia. Prólogo. En D. L. Vázquez, *David Ledesma Vázquez. Obra poética completa. Epílogo*. (págs. 221-232). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- Jara, E. (1999). *Confidencias preliminares. En El mundo de las evidencias*. Quito: Libresa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Klein, H. (2000). Una mirada a la poesía modernista ecuatoriana. *Memorias del VII Encuentro sobre literatura ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla"*, 211-221.
- Ledesma, D. (2007). *David Ledesma Vázquez. Obra poética completa*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Liscano, J. (1997). El solitario de la gran obra. *El guacamayo y la serpiente*. N. 35, 3-10.
- Navarro, R. (1995). *Cómo leer un poema*. Madrid.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral S.A.
- Paz, O. (2011). La búsqueda del presente.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lectures.html. Acceso 15 mayo 2012. las 11h50.
- Rodríguez Castelo, H. (1972). *Otros modernistas*. Guayaquil: "Biblioteca de Autores Ecuatorianos" de "Clásicos Ariel", N.- 57.
- Rodríguez Castelo, H. (1979). *Lírica ecuatoriana contemporánea. Tomo I*. Quito: Círculo de Lectores, S.A.
- Sacoto, A. (1972). La presencia de la muerte en la poesía de Medardo Ángel Silva. En A. Sacoto Zalamea, *Sobre autores ecuatorianos* (págs. 97 - 109). Cuenca: Ediciones del Departamento de extensión cultural de la Municipalidad de Cuenca.
- Silva, M. Á. (1953). *El árbol del bien y del mal*. Cuenca: Casa de la cultura ecuatoriana. Núcleo del Azuay.
- Silva, M. Á. (1991). *Poesía modernista ecuatoriana*. Quito: Colección Antares.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Souviron, J. M. (1968). *El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Vallejo, R. (2003). Medardo Ángel Silva y la crónica de una edad de artificios. *Casa de la Américas*, 38-49.
- Vázquez Romero, C. (2007). Perfil contra las llamas. En D. Ledesma, *David Ledesma Vázquez. Obra poética completa* (págs. 7-29). Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Villagómez, J. F. (1967). Influencia de Rubén Darío en la poesía ecuatoriana. En B. C. otros, *Rubén Darío y Ecuador* (págs. 73-86). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Villavicencio, M. (2008). *Itinerantes. Escritos sobre literatura ecuatoriana y latinoamericana*. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre literatura ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla". Universidad de Cuenca.
- Vintimilla, M. A. (1997). La pasión poética de César Dávila. *El guacamayo y la serpiente*. N. 35, 50-60.
- Vintimilla, M. A. (1999). *El mundo de las evidencias. Estudio Introductorio*. Quito: Crónica de sueños.
- Zuribi, X. (1986). Literatura Renacentista. En *Literatura* (págs. 227-253). Madrid: FOBISA.