

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética

Carlos Hugo Aulestia Páez

Tutor: Vicente Eduardo Robalino Caicedo

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Carlos Hugo Aulestia Páez, autor del trabajo intitulado *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 29 de noviembre de 2018.

Firma: _____

Resumen

El trabajo que presento como tesis de grado doctoral explora la obra de tres poetas ecuatorianos, Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma Vásquez en busca de posibles sentidos vinculados al rasgo fundamental que compartieron: los tres escritores se suicidaron. La aproximación a los poemas de estos autores se emprendió bajo la guía teórica y metodológica de la interpretación hermenéutica, cuyo representante más ilustre, el filósofo francés Paul Ricoeur, aportó al estudio los conceptos esenciales de esta perspectiva de análisis textual.

Una vez establecidos los límites del trabajo, traté de establecer una hipótesis que explicara de qué manera se expresan y cómo se relacionan los poemas de estos escritores con el deseo de morir, con la convicción de que, en todos los casos, hallaría en las estructuras textuales huellas y evidencias de una particular forma de ver y afrontar la vida, que lleva al sujeto a descubrir el sinsentido de la existencia y de determinar la necesidad de morir por mano propia cuando tal falta de sentido se ha descubierto.

Estas ideas, que provienen del filósofo francés Albert Camus, iluminaron y delinearon el perfil espiritual de los tres poetas, el cual, reflejado en los textos, dejó ver claramente, mediante la interpretación, una falta de entusiasmo vital que se expresa en agudas crisis de angustia, dolor, desconcierto frente a la experiencia en el mundo. Esta ausencia de interés por vivir surge, para Camus, de lo que él llama la ‘visión de lo absurdo’, que mina el espíritu del sujeto y le hace comprender que en estricta lógica, la existencia carece de sentido.

De esta manera, emprendí la lectura de la obra de los tres poetas en estricto apego a la metodología hermenéutica, que exige del lector una atenta explicación de la estructura y el funcionamiento del texto para poder arribar a su comprensión e interpretación. El concepto de ‘metáfora viva’, uno de los más relevantes en el pensamiento de Ricoeur, constituyó el núcleo de la indagación textual.

Como discursos poéticos, las escrituras de estos tres poetas son formas lingüísticas impertinentes, cuya separación del mundo referencial y sus elementos reales destruye los sentidos literales de los enunciados para instaurar nuevos significados innovadores, que renuevan el lenguaje y el pensamiento por medio de la imaginación.

En relación con el suicidio, traté de definir sin era posible leer a Silva, Dávila y Ledesma como sujetos problematizados por la contemplación del absurdo existencial, que generaron proyectos de vida que incluyeron la necesidad de construir una obra poética destructiva, que constituye algo así como una anticipación o una preparación para la muerte.

Logré determinar que Medardo Ángel Silva huía en su bella poesía de la tragedia de ser mulato en una sociedad asfixiante, cuya crisis espiritual le llevó a arrepentirse de lo que había escrito. La idea del suicidio maduró poco a poco en él hasta materializarse después de una dolorosa agonía.

Para César Dávila Andrade la poesía no justificó el sacrificio de seguir viviendo, pues él la destruyó antes de que ocurriera lo contrario. No creyó en otra vida que se gana en esta a fuerza de bondad y acciones nobles. Antes bien, sabía que la espiritualidad es mucho más rica y compleja que la simpleza de la alegoría del alma que sobrevive al cuerpo y va hacia la luz.

Ledesma sufrió también la discriminación que una sociedad que condenó sus tendencias homosexuales y lo obligó a recluirse en sí mismo y en su propia abyección. Su obra anuncia constantemente el suicidio. Escribió contra Dios y con eso destruyó la esperanza y el sentido de su existencia. La poesía no lo salvó, pero creyó en ella hasta el último suspiro, hasta el último verso del 'Poema final'.

De esta manera he caracterizado a Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma como artistas extremistas y rebeldes, que acaso experimentaron el absurdo en distinto grados, hasta llegar a su consecuencia natural, que es quitarse la vida.

Tabla de contenidos

Introducción

1. Suicidio, escritura, interpretación	11
2. La interpretación, acceso al discurso poético y a la comprensión del deseo de muerte.....	18
3. El poder de la metáfora	19
4. Vida y escritura. La imposibilidad de decir ‘Yo?’	21
5. La hermenéutica como forma de establecer un entendimiento y explicación de las relaciones de la poesía con el acto suicida.....	23
6. La verdad metafórica como ‘residencia’ de la ontología poética.....	28
7. La obra poética como mundo habitable-inhabitable	31
8. Sentimientos, afectos, emociones: lo sensible.....	35
8.1 El giro afectivo, Espinoza y Deleuze.....	35
9. Estructuras del sentimiento.....	38
10. Nuevas propuestas sobre lo sensible.....	39
11. Otras referencias teóricas	40
12. La atracción hacia la muerte y la realidad que asfixia.....	43
13. ¿El poeta escribe para alguien? ¿Se mata por alguien?.....	47
14. Apoyos teóricos.....	49
14.1 Lenguaje y textualidad.....	49
14.2 Contextualización	49
15. El suicidio de la poesía	52

Capítulo primero

1. El modernismo. La conquista de la perfección formal en constaste con la búsqueda de sentido	55
1.1 Una nueva forma de concebir el arte	56
1.2 El modernismo de Rubén Darío.....	59
1.3 El modernismo en el Ecuador	65
1.3.1 Los ‘decapitados’.....	67
2. Medardo Ángel Silva, poeta modernista	70
2.1 ‘La investidura’: hacia el enmascaramiento	73

2.2 Un mapa del mundo poético de Silva.....	84
2.2.1 Preciosismo puro.....	84
2.2.2 Referencias mitológicas. La mujer seductora	85
2.2.3 Resonancias simbolistas	86
2.2.4 Primeros atisbos de angustia	86
2.2.5 Hastío y sufrimiento.....	87
2.2.6 Nostalgia de la infancia.....	88
2.2.7 Deseo de muerte.....	90
2.3 El dolor verdadero de Medardo Ángel Silva.....	91
2.4 Triunfo poético y necesidad de ascenso social. Los dos Silva	94
2.5 Medardo Ángel Silva o el cuerpo que se esconde.....	97
2.6 El mirlo negro del palomar	99
2.7 La conciencia de la máscara: las hadas ya no llegan a trabajar	108
2.8 El erudito adolescente o el deseo de conocer	112
2.9 El poeta niño de Guayaquil	119
2.10 El hastío que se va haciendo muerte. La vida que suena mal.....	124
2.11 La mujer como materialización de la muerte.....	129
2.12 Sufrimiento, deseo de paz.....	134
2.13 Medardo Ángel Silva cerca de la nada	139

Capítulo segundo

1. Dávila Andrade: el hallazgo del absurdo y el silencio.....	141
2. Inutilidad de las clasificaciones	142
3. Un irracionalista temprano y perenne	146
4. Nuevas formas de sentir y escribir. El símbolo.....	148
5. El cisma de la palabra poética y la visión permanente de los absurdo	159
5.1 <i>Arco de instantes</i> , ruptura y descontrol	160
6. La irracionalidad, clave semántica.....	170
7. La separación del lenguaje y el sentido. El expresionismo.....	181
7.1 Angustia y búsqueda del Absoluto	184
7.2 Hallazgo de lo Absurdo.....	195
8. ‘Boletín y elegía de las mitas: la sobreinterpretación del texto y el canibalismo crítico.....	196

9. Una reivindicación de ‘Boletín y elegía de las mitas’	200
--	-----

Capítulo tercero

1. Ledesma, la abyección y la muerte.....	205
2. El engendro Ledesma.....	215
3. <i>Los días sucios</i>	226
4. La homosexualidad: el hombre incompleto.....	230
5. La ‘pequeña locura’	239
6. El suicidio, último poema.....	243

Capítulo cuarto

1. Lo absurdo: el camino hacia el suicidio.....	249
2. ¿Qué es lo absurdo?	254
3. La poesía como itinerario suicida	258
4. La esperanza	260
5. Tres actos suicidas, tres poemas.....	263
6. La muerte como evasión y como pasión	265
7. Maurice Blanchot: la muerte contenta y la poesía. La necesidad de estar muerto para poder escribir	268
8. ¿Qué significa estar muerto?	270
9. Bataille: erotismo, transgresión y muerte	277
10. El suicidio es un transgresión a favor de la libertad	280

Conclusiones

0. Literaturas menores	283
0.1 La poesía como emancipación de la vida	285
1. Los ‘sensorium’ alternativos	286
2. Medardo Ángel Silva, derrotado por el futuro	288
3. Dávila y Ledesma, frente al mundo inaceptable	290
4. Ser y lenguaje no son una dualidad. La poesía y la vida	291
5. Vida, suicidio y escritura	292

Lista de referencias	295
-----------------------------------	-----

Introducción

1. Suicidio, escritura, interpretación

En la tesis intitulada ‘Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética’, se realizará un ejercicio de interpretación hermenéutica sobre el sentido de las relaciones entre la obra lírica de los autores mencionados (que contiene y expresa su pensamiento y su comprensión de la poesía y la vida), sus intensas y complejas experiencias del mundo y la manera en que construyeron una poética sobre su propia autoaniquilación.

El objetivo central de la investigación consiste en caracterizar la obra de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma como un proyecto antihumano¹ apoyado en la lógica de lo absurdo, que plantea una resistencia a ciertas formas arbitrarias de poder social que impiden vivir, y una transgresión a la vida misma, cuya culminación en el suicidio representa una liberación subjetiva de naturaleza tanto ontológica como estética, motivada, en gran parte, por la presión social, sobre todo mediante las políticas de regulación del campo afectivo y emocional.

La pregunta que guía la investigación es la siguiente: ¿De qué manera los poetas construyen una poética asociada a la idea del suicidio que responde a la constatación del sinsentido de la vida, el cual se manifiesta en la experiencia cognitiva y emocional del mundo que los autores expresan por medio del discurso metafórico?

Según mi hipótesis, el suicidio poético respondería a la relación que, desde el lenguaje, desde la obra poética, se establece con la posibilidad de un hecho que acaece en el mundo, quitarse la vida, en un acción anómala y extrema que es representada de cierta manera en el discurso y busca expresar un estado tanto intelectual como afectivo que tiende a la aniquilación, que constituye su referencia metafórica, o bien la aniquilación es el resultado anticipado por el movimiento discursivo.

Esta pregunta central de la investigación se encuentra formulada en parte sobre una base teórica que toma el enfoque del estudio de los afectos y las categorías de

¹ Es decir, contrario al mandato del vivir al que el sujeto, en tanto ser humano, está sometido por Dios, la moral, las reglas sociales o las determinaciones biológicas.

regulación del campo de lo sensible en cada época y en cada autor, bajo la premisa de que tanto el discurso poético como el acto suicida son problemáticas de la sensibilidad, de las formas en que esta se entiende y se ejerce en una época determinada, y que encarna en una entidad subjetiva (el poeta) y en un discurso que la expresa.

Como objetivos específicos, la tesis buscará determinar:

- De qué manera se manifiestan en los textos poéticos de Silva, Dávila y Ledesma su reconocimiento la inutilidad de la vida en relación con la escritura y la lírica.
- Cómo se expresan los factores y constantes extraliterarios que pudieron influir o intervenir en su decisión de terminar con su vida por su propia mano.
- Cuáles son las regulaciones que ordenan y norman el flujo de los sentimientos a escala social, y su correspondiente impacto en los individuos concretos. De qué forma estas regulaciones constriñen el flujo de las manifestaciones sensoriales y generan nuevas formas de experimentar y expresar los afectos.
- Cómo puede formularse un discurso crítico sólido que, a partir de la interpretación de la obra de los autores escogidos, pueda construirse como una visión teórica acerca de la relación entre la vida, el suicidio y la escritura.
- Si hay un suicidio poético-lingüístico (del poema mismo, del lenguaje mismo) que corre paralelo al suicidio del autor. O si, por el contrario, no siempre el texto implica huellas de una aproximación al suicidio.

Otras preguntas que guiarán el estudio serán las siguientes:

- ¿Cómo se poetiza en estos textos el sentimiento del absurdo expresado en el deseo de morir?
- ¿Qué relaciones existen, para estos autores, entre la escritura y la muerte?
¿Cómo se escribe sobre ello?

Tomando en cuenta lo expuesto, este estudio plantea que los decesos de David Ledesma, César Dávila Andrade y Medardo Ángel Silva responden, por un lado, a un momento definitivo de crisis creativa y vital que les impulsó a reconocer con claridad la lógica de lo absurdo, en el sentido propuesto por Albert Camus en *El Mito de Sísifo* (Camus [1951] 1985), y la aniquilación como una posibilidad de autodestrucción liberadora; y, por otro, a la influencia de un ambiente social y familiar hostil, que constituía un entorno conflictivo y poco apto para el ejercicio de un proyecto literario y humano viable, frente al cual se opta por una acción radical y transgresiva como el suicidio.

La metodología de la fenomenología hermenéutica, cultivada entre otros por el filósofo francés Paul Ricoeur, ofrece a nuestro objetivo una base teórica y metodológica cuya pertinencia para este tema consiste, esencialmente, en la oposición y puesta en crisis de los conceptos, por un lado, de imaginación metafórica, y, por otro, de ‘verdad’ (o referencia), de los cuales se vale Ricoeur para articular su teoría de la ‘metáfora viva’, centro de su pensamiento.

El objetivo de la interpretación de una obra poética considerada unitaria y consolidada está relacionado estrechamente con su sentido metafórico, e, inversamente, la metáfora se comprende cabalmente por su función significativa dentro de la obra. La interpretación, para Ricoeur, busca comprender las relaciones entre el texto y la referencia, que debe entenderse, en un sentido doble, como lo exterior al texto, como una representación del mundo, y, además, como un ejercicio de repliegue o reflexión practicado por un sujeto ontológico, un ‘sí mismo’.

(...) la comprensión de una obra tomada como un todo es la que da la clave de la metáfora. Este otro punto de vista es el de la interpretación propiamente dicha, la cual desarrolla el segundo aspecto de la significación que hemos llamado referencia, es decir, la dirección intencional hacia un mundo y la dirección reflexiva hacia un sí mismo. (Ricoeur 2008, 46)

Para dar a comprender el significado y las implicaciones del concepto de metáfora viva, el autor francés indica que existen dos tipos de interpretación, una que fracasa, pues expresa literalmente el enunciado, y otra que renueva el sentido a partir de la abolición de esta interpretación literal:

Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el derrumbamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: *tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos*, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. (Ricoeur 1980, 310) (Las cursivas son mías).

Ricoeur plantea que para la interpretación de un enunciado metafórico es imprescindible la destrucción de su interpretación literal. Esto implica una subversión de las palabras, que se desprenden y separan de sus sentidos léxicos. Pero no solamente es este sentido literal el que se subvierte y desaparece, también el enunciado metafórico entra en autodestrucción, y se lleva consigo la referencia primaria (la materia de la que se habla), de manera que una lectura literal del enunciado es impracticable. La

explicación continúa de esta manera:

Pero ésta es sólo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de *una innovación de sentido a nivel de todo el enunciado, obtenida por la “distorsión” del sentido literal de las palabras*. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. ¿No tenemos así, al mismo tiempo, la clave de la referencia metafórica? ¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, *suscita también un objetivo referencial, en favor de la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado?* (Ricoeur 1980, 310) (Las cursivas son mías).

En este fragmento queda bastante claro cómo opera la metáfora viva. El sentido metafórico que se destruye junto con el literal es en realidad una regeneración de sentido que se apodera de la totalidad del enunciado y posibilita el apareamiento de *una nueva referencia* que desplaza los restos de la referencia original.

De esta forma, la metáfora viva, es, en el sentido planteado por Paul Ricoeur, el núcleo en el que se genera el discurso poético, polivalente y plurisémico. En este discurso se distinguen dos planos: el literal y el metafórico. El nuevo sentido que surge de la autodestrucción del enunciado literal acaba también con su referente y da lugar a una nueva referencialidad, originada en la innovación del sentido. El enunciado metafórico, de esta forma, no habla acerca del mundo, sino que genera un mundo referencial.

La tesis que presento se concentra justamente en la tensión que existe entre estos dos planos: uno metafórico y otro referencial. Este último, como ha planteado Ricoeur, implica una doble dimensión: por un lado, es una nueva visión de las cosas del mundo y, por otro, es la conexión con el ámbito interno del sujeto, con un ‘sí mismo’ que puede comprenderse como una forma particular y única del ser. En nuestro objeto de estudio, estos elementos pueden caracterizarse así:

El primero consiste en un discurso poético, de carácter imaginario, representado por la obra literaria de los autores estudiados, por sus textos y su dinámica interna de composición, su estructura, entendida como un conjunto de procedimientos destinados a presentar, mediante el lenguaje metafórico, contenidos emocionales constituidos por metáforas y símbolos expresados discursivamente, entre los cuales se destacan los motivos del suicidio y la muerte.

Esta estructura da lugar a una proyección externa del texto, que tiene la capacidad de generar un mundo distinto y original, cargado de nuevas significaciones

que solo pueden ser captadas por medio de la interpretación.

El segundo constituye un plano referencial originado en la innovación del sentido metafórico, que pretende constituir la ‘verdad’ del discurso, y que se expresa, por un lado, en el ‘sí mismo’ del poeta como sujeto de la enunciación, en el que se contiene la forma de entender y ejercer la vida que concibió este poeta, además de la representación de los acontecimientos que acaecieron en su existencia, los contextos en los que esta se desarrolló y los discursos sobre su tránsito por el mundo, todo lo cual rodea la obra, cuya particularidad más significativa es ser la expresión de una determinación que se manifiesta en todos los aspectos antes señalados: el deseo de morir, culminado en suicidio.

Este, el suicidio, es un fenómeno en el que se manifiesta con claridad la gran importancia de los fenómenos de la sensibilidad, que se explican desde una suerte de política de los afectos, que, como veremos, es el resultado de la actividad emotiva correspondiente a consignas políticas de reglamentación y reparto de lo sensible, la cual se materializa con gran claridad en la labor artística y literaria.

La experiencia extraliteraria afrontada por tres poetas suicidas, Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma, constituye, como plantea Ricoeur, una condición anterior a la obra, fundamentada en su situación existencial y su vivencia concreta en el mundo; estos elementos moldean el ‘sí mismo’:

(...) este apuntar de modo intencional hacia lo extralingüístico dependería de un mero postulado y seguiría siendo un salto cuestionable más allá del lenguaje, si esta exteriorización no fuera *la contraparte de un movimiento previo y más originario, que tiene su comienzo en la experiencia de ser en el mundo* y, a partir de esta condición ontológica, se dirige hacia su expresión en el lenguaje. Es porque primero hay algo que decir, porque *tenemos una experiencia que traer al lenguaje*, por lo que, a la inversa, el lenguaje no solamente se dirige hacia los sentidos ideales, sino que también se refiere a lo que es. (2006, 35) (Las cursivas son mías).

Sobre la convicción de que una de las tareas de la crítica para conseguir óptimamente sus variados y complejos objetivos es generar categorías y métodos de penetración en las texturas emotivas del poema, amén de las categorías epistemológicas, el objeto de estudio puede caracterizarse, en mi análisis, como tres discursos metafóricos generados por tres poetas en los que se invoca o desea la muerte, y que se manifiestan, en tanto discursos, como construcciones metafóricas que generan un mundo apuntalado por este deseo, en razón de que responden, en cada caso, a una verdad ontológica, a una forma de ser y comprender el mundo que busca la extinción

vital, a un *sí mismo suicida*.

En temas como estos, el análisis crítico deberá tomar en cuenta, insoslayablemente, los aspectos afectivos que constituyen expresiones de las formas en que las estructuras emotivas se construyen, se manifiestan y generan sentidos correspondientes no solamente a la interpretación racional, sino a las maneras de sentir y vivir una determinada experiencia estética.

Como se ha expuesto al hablar de la metáfora viva, la tensión entre el discurso metafórico y la dimensión real-literal genera un nuevo sentido que, en principio, rompe con el plano concreto y lo desacredita. Sin embargo, puesto que, para Ricoeur, la metáfora no puede sino dirigirse a algún aspecto del mundo al cual se conecta referencialmente (en lo que consiste su ‘pretensión de verdad’), el sentido metafórico estará siempre relacionado con cierto ámbito de lo perceptible, será, de algún modo, ‘verdadero’. Explica el filósofo francés:

Mientras que el sentido es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal, la referencia expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo. En otras palabras, el sentido correlaciona la función de identificación y la función predicativa dentro de la oración, *y la referencia relaciona al lenguaje con el mundo*. Ésta es otra connotación en la que se funda la pretensión del discurso de ser verdadero. (2006, 34) (Las cursivas son mías).

El trabajo que propongo entiende la poesía como un discurso en el que es necesario identificar y observar por separado, como parte del procedimiento metodológico, los componentes de la dialéctica entre el sentido (resultado de la construcción coherente del poema), y la referencia, que debe entenderse como una forma de relación o vinculación del lenguaje con una representación del mundo, por medio de la cual aquel busca alcanzar su estatuto de verdad, sin olvidar que el poema es, ante todo, un tipo de textura emotiva. Esto quiere decir que tal verdad no corresponde a la certeza filosófica o la comprobación científica, sino a las posibilidades de comprender lo más fielmente posible la autenticidad humana y la legitimidad emocional del texto poético.

En esta tesis relacionaré estos dos ámbitos: el discurso metafórico constituido por la escritura poética de los autores que se someterán a análisis, cuya naturaleza viva engendra nuevos sentidos y posibilidades de interpretación, y la experiencia interna a la que se vincula este sentido metafórico, y que constituye la contraparte fundamental de su verdad ontológica: en el caso de los poetas estudiados, un ser, un yo, un ‘sí mismo’ condicionado por la idea del suicidio.

Para comprender e interpretar adecuadamente esta relación entre la obra poética y el suicidio como un vínculo con la referencialidad ontológica del creador de esa obra, recordemos que, como explica Ricoeur, en el texto literario el retorno del discurso metafórico al plano extralingüístico, en el que radica su ‘pretensión de verdad’, implica una suspensión, una ruptura de la referencialidad directa, que deja libre al discurso para que emane su multivocidad y amplitud interpretativa. Ricoeur lo explica en estos términos:

La función poética del lenguaje no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo, a expensas de la función referencial, tal como predomina en el lenguaje descriptivo. He sostenido que la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función referencial más disimulada del discurso, *a la que de alguna forma libera la suspensión del valor descriptivo de los enunciados.*

Así, el discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. Por consiguiente, *he arriesgado a hablar no solo de sentido metafórico, sino de referencia metafórica*, para expresar este poder que tiene el enunciado metafórico de re-descubrir una realidad inaccesible a la descripción directa. Incluso he sugerido hacer del ‘ver como’, en el que se compendia el poder de la metáfora, el revelador de un ‘ser como’, en el plano más radical. (Ricoeur, 2006, 33) (Las cursivas son mías).

Vemos, pues, que la suspensión o desviación de la función referencial directa, (esta última consistiría en la correspondencia relativamente estricta del enunciado poético con el referente real), libera al enunciado de su compromiso fáctico y descriptivo con el mundo tangible.

El concepto de *referencia metafórica* es muy preciso para expresar este redescubrimiento de una dimensión de sentido que de otra manera sería imposible comprender e interpretar. La referencia de la metáfora es un ‘otro mundo’ creado a partir de la ruptura con lo directamente descriptible.

Este proceso alcanza un alto valor ontológico, pues ver algo como si fuera otra cosa convierte a esa cosa en el objeto en el que, en el plano metafórico, fue visto. Lo que vemos imaginariamente en el discurso poético solo puede ser expresado metafóricamente, y en esta relación de exclusividad entre el ‘ser’ y el ‘ser dicho’ radica la referencialidad del enunciado, cuya naturaleza es ontológica, pues no puede existir de otra manera.

En las obras poéticas que interpretaré, la referencia metafórica, la verdad de la metáfora, que, como obra lírica, como literatura, se debe liberar de la remisión al

referente del mundo concreto, consiste, en estos casos, en una invocación constante y sostenida al suicidio, que se va constituyendo en el núcleo de sentido del texto poético y del pensamiento lírico del escritor.

Los poemas de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma son verdaderos en un sentido metafórico, son mundos creados a partir de la ruptura con la referencia concreta en los que el escape de la vida es la base de la construcción textual y el fundamento de su sentido.

El discurso metafórico genera así un mundo signado por una única verdad referencial y ontológica: el suicidio, que se fantasea y que constituye una forma de simbolización de una intensa experiencia espiritual relacionada con la contemplación del vacío, la nada y el absurdo.

En la obra de Silva, Dávila y Ledesma, el discurso poético y la experiencia del mundo se convierten, en razón de la idea del suicidio, en una sola verdad, construida metafóricamente y concluida en el texto. La tarea que nos proponemos es descubrir, mediante la interpretación hermenéutica, el sentido y las posibilidades de significación de esta fusión, esta aleación entre poesía y muerte.

2. La interpretación, acceso al discurso poético y a la comprensión del deseo de muerte

Es necesario aclarar, para continuar con esta exposición teórica, qué implicaciones tiene la hermenéutica en relación con la triada autor, texto, lector. Vicente Balaguer, hermeneuta español, explica que

la hermenéutica se puede definir como la teoría de las operaciones de la comprensión en su relación con la interpretación de los textos. Y lo que se debe comprender no es primeramente la intención del autor, ni la del lector, sino lo que Ricoeur denomina el mundo del texto: “La *cosa* del texto, he aquí el objeto de la hermenéutica. La cosa del texto es el mundo que él despliega delante de sí. Y este mundo (...) toma *distancia* frente a la realidad cotidiana hacia la que apunta el discurso ordinario”. (La interpretación de los textos en Paul Ricoeur, Balaguer 2015)

Así pues, la interpretación de la obra debe concentrarse en y partir del mundo del texto, como principio de la lectura y del análisis. En la medida en que sea pertinente, será posible salir de ese mundo textual para recoger evidencias de otros discursos que puedan ayudar a la comprensión de los textos; por ejemplo, datos que se refieran a los contextos vitales, sociales o históricos que rodean al mundo textual, siempre con la intención de retornar a él para apuntalar y reforzar la comprensión del texto.

En este sentido, el análisis de los procedimientos metafóricos y simbólicos que configuran el mundo del texto será fundamental como eje desde el cual la lectura interpretativa se extenderá a diversos contextos y se replegará con sus hallazgos.

Pero, ¿cómo se puede interpretar una obra sin caer en subjetividades, suposiciones y relaciones ilusorias que creemos ver? ¿Es factible interpretar un texto de manera pertinente y apropiada, sin imaginar gratuitamente sentidos que no tienen justificación. Al respecto, Balaguer nos explica que:

(...) queda un aspecto muy importante referido a la interpretación de los textos. El sentido presente sin duda en toda lectura, ¿es creación de la lectura o está de alguna manera instituido en el texto? Frente al planteamiento radical del estructuralismo, o a posturas propias del deconstruccionismo, Ricoeur adopta una postura en la que se incluye tanto la comunicación del sentido como una cierta creación de sentido en la lectura: el “mundo del texto”, la referencia de la obra literaria, es resultado de las instrucciones al lector, presentes en el texto, y las condiciones propias del lector. En otras palabras, podríamos afirmar que esto supone la elección más cercana a la *intentio operis* que a la *intentio auctoris*, o a la *intentio lectoris*. (Balaguer 2015).

Esto quiere decir que, por encima de las intenciones del autor y de las intuiciones del lector, la interpretación debe penetrar en el entramado textual creado discursivamente, en el que se distinguen horizontes de sentido compuesto por elementos metafóricos y simbólicos que conforman núcleos de significación. Estos núcleos se relacionan para articular un mapa de significados que funcionan como los elementos constitutivos del mundo del texto, cuya comprensión constituye el límite de la interpretación. Sostiene Balaguer:

Esta cuestión de la interpretación del texto tiene sus derivaciones. La primera es clara: ¿cómo justificar la objetividad de una interpretación? Algún autor ha sugerido que esta noción de “mundo del texto” es vulnerable, pues no tiene procedimientos de verificación. Pero esto supone equivocarse la epistemología de Ricoeur. En efecto, Ricoeur acepta en las ciencias humanas que no hay procedimientos rigurosos de verificación, pero sí los hay de *validación*. (...) Este procedimiento coincide en lo esencial con la dialéctica entre explicar y comprender, y con el círculo hermenéutico de Schleiermacher. (Balaguer 2015)

Así pues, el procedimiento metodológico de la interpretación está fundamentado en la dialéctica entre explicar, (que consiste en reconocer las partes del texto, sus relaciones y su organización), y comprender, que quiere decir reconocer el horizonte de significados del texto en un marco de pertinencia y validación, que tome en cuenta criterios de probabilidad y pertinencia, evidencias, referencias, reglas y principios.

En este proceso de interpretación el criterio principal podría ser éste: “Una interpretación no debe ser solamente probable, sino más probable que otra. Hay criterios de superioridad

relativa (...), no es verdad que todas las interpretaciones sean equivalentes (...). El texto es un campo limitado de construcciones posibles. Pero este criterio de validación, tal vez haya que completarlo con un segundo criterio no menos importante. Ricoeur lo formula así: “Ni en crítica literaria ni en las ciencias sociales hay lugar para una última palabra. O, si la hay, la denomino violencia”. (Balaguer 2015)

Paul Ricoeur explica que la dialéctica explicación-comprensión implica tres momentos interpretativos: una comprensión ingenua e intuitiva, en la que es necesario plantear conjeturas; una explicación de la forma en la que el texto está compuesto, es decir, la descripción y análisis de su estructura; y, finalmente, una comprensión de mayor nivel y alcance sobre la cual debe asentarse la interpretación del texto. Ricoeur George Steiner citado por Ricoeur, matiza la cuestión:

Toda estética, todo discurso crítico y hermenéutico es un intento de clarificar la paradoja y la opacidad de ese encuentro y de sus felicidades. El ideal de eco completo, de recepción traslúcida, es, ni más ni menos, el ideal de lo mesiánico porque, en la ley mesiánica, cada movimiento y cada marcador semánticos se convertirán en verdad perfectamente inteligible. (Steiner 2007, 171)

3. El poder de la metáfora

La metáfora, como recurso retórico, explica Ricoeur, se puede comprender, desde el pensamiento de Aristóteles, como una palabra que reemplaza o se asemeja a un aspecto de la realidad, a una cosa; es decir, representa a un referente externo. La metáfora viva, en cambio, opera no al nivel de la palabra, sino al de la de la oración, del enunciado.

El poder expresivo de la metáfora se produce al atribuir un sentido extraño a la oración por medio de una predicación impertinente, que destruye el sentido literal y las propiedades semánticas de la oración literal y genera una nueva significación, de carácter poético, fundamentado en la abolición de sus relaciones con el referente concreto, al cual, no obstante, aún responde, pero en un estado de renovación y subversión semántica. Ricoeur se refiere a este proceso de la siguiente manera: “Esta rivalidad entre la nueva pertinencia metafórica y la falta de pertinencia literal es lo que caracteriza a los enunciados metafóricos entre todo los usos oracionales del lenguaje” (Ricoeur 2010, 23).

La metáfora viva se aleja así de las convenciones impuestas por la lógica de la realidad para generar un nuevo sentido, un ‘descubrimiento semántico’ que hace posible la creación de un mundo diferente que el método hermenéutico es capaz de explicar e interpretar.

En el lenguaje metafórico, ambos planos, el literal y el imaginativo, entran en enfrentamiento. De esta oposición surge una ampliación de sentido, una significación innovadora, que logra destruir la dimensión literal del enunciado y le otorga un nuevo significado: así opera la metáfora viva.

No obstante, si bien existe un alejamiento de la realidad, dado que la metáfora desacredita lo referencial, P. Ricoeur explica que la metáfora viva, en un segundo momento, una vez que ha creado su propio nivel semántico, su naturaleza poética, muestra sus ‘pretensiones de verdad’; es decir, después de haber generado su mundo de sentido, busca regresar a la referencia externa, con la cual se conecta, pues no ha quedado suprimida como mundo, sino que ha sido transformada en un campo de sentido que solo puede ser expresado por la innovación semántica que genera la metáfora viva:

De una u otra manera, los textos poéticos hablan acerca del mundo, mas no en forma descriptiva. Como sugiere el mismo Jakobson, la referencia aquí no es abolida sino que es dividida o fracturada. La desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libera el poder de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas. (...) Por tanto, deberíamos ampliar nuestro concepto del mundo no solo para permitir las referencias no ostensibles mas todavía descriptivas, sino también las referencias no ostensibles y no descriptivas. (2006, 49)

Así pues, en la poesía, en la literatura, se produce el ingreso a un mundo referencial particular, que es, en esencia, el mundo transformado por la lógica metafórica, que interrumpe en la realidad como tal y la remodela mediante la imaginación, cuya experiencia solo puede ser comunicada por medios indirectos, aproximados y polivalentes, en los que consiste el lenguaje simbólico y metafórico.

La tesis tratará de establecer una interpretación consistente sobre la forma en que las obras de Medardo Ángel Silva, César Dávila y David Ledesma constituyen discursos metafóricos que generan nuevas posibilidades de sentido acerca de la idea del suicidio como problema ontológico originado en el vacío y absurdo de la experiencia vital.

El objetivo que guiará esta búsqueda interpretativa será la explicación y comprensión del suicidio como el elemento ontológico esencial en el mundo discursivo y referencial de estos poetas, lo que constituye en cierto sentido una dislocación del pensamiento convencional y entra en relación con lo que Camus llama “la lógica de lo absurdo”, entendida como un rechazo abrupto al mundo real y la existencia.

Así, me será posible interpretar el significado del suicidio en la obra de Silva, Dávila y Ledesma mediante la determinación del “qué” dicen concretamente sus textos,

es decir, de su discurso poético, estableceré sus características como mundo metafórico, y examinaré sus conexiones con la dimensión externa extralingüística, a partir de la definición del “acerca de qué” hablan.

En los tres casos, los discursos poéticos tienen como referencia el ‘deseo de muerte’, la separación de la vida, la autoaniquilación, surgida de un estado espiritual y afectivo condicionado por la contemplación o la vivencia de lo absurdo. Plantea Ricoeur: “Podemos querer decir el ‘qué’ o el ‘sobre qué’ del discurso. El ‘qué’ del discurso es su ‘significado’; el ‘acerca de qué’, su ‘referencia’”. (2006, 33)

El deseo de morir aparece como el resultado de una experiencia interna que se traduce en lenguaje metafórico, en poema, lo cual le otorga ya un estatuto ontológico; sin embargo, en tanto discurso o lenguaje, este deseo no es propiamente interpretable si no entra en contacto con la dimensión referencial. “Esta noción de traer la experiencia al lenguaje es la condición ontológica de la referencia, una condición ontológica reflejada dentro de la lengua como un postulado que no tiene justificación inmanente”, según Ricoeur (2006, 35).

4. Vida y escritura. La imposibilidad de decir ‘Yo’

“Traer la experiencia al lenguaje” quiere decir relacionar vida y escritura. Este problema debe tratarse con suma delicadeza, para no extraviarse en posturas que implicarían, por un lado, la identificación del autor con el ‘yo lírico’, lo cual es ontológicamente erróneo, o, por otro, buscarían en la estructura compositiva del texto la única manera de estudiarlo y explicarlo exclusivamente como artefacto lingüístico, eliminando sus distintos niveles de complejidad existencial y sus contextos afectivos, y despojándole de su identidad como expresión de una experiencia humana singular.

En las relaciones entre existencia real y lenguaje, es determinante recordar a Gilles Deleuze y su ensayo ‘La literatura y la vida’ (2006), en el que sostiene que lo literario, contrariamente a constituir un discurso cerrado y unívoco, en el que se requieren de certezas,

(...) se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir– imperceptible. (Deleuze 2006, 5)

Para Deleuze, el yo real, el yo de la vida, se vuelve yo-devenido. En la obra

literaria, el yo vital no coincide consigo mismo. Es más, en la literatura, ni siquiera es posible decir con propiedad “yo”, porque el devenir-otro disuelve la identidad del yo real. Quien dice ‘yo’ en el poema es yo-devenido.

Es un proceso análogo al de la metáfora viva: el enunciado literal se vuelve impropio por la acción metafórica, expresada por un predicado impertinente. El sentido literal y la significación metafórica chocan para crear una ampliación del sentido. Se trata de una innovación que diluye la dimensión literal del enunciado y le otorga un nuevo sentido.

En la propuesta de Deleuze, quien dice ‘yo’ en el poema no se identifica con el que lo dice en la vida. El yo real se vuelve, en la poesía, extraño a sí mismo, y da origen a una ampliación ontológica posibilitada por el devenir. Deleuze afirma:

Pero la literatura (...) se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño... Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo ‘neutro’ de Blanchot). (Deleuze 1996, 8)

Lo neutro es un concepto de Maurice Blanchot (1993) en el que explica que esta tensión entre el yo real y el yo devenido crea una nueva categoría existencial, a la que llama ‘lo neutro’. Este es ajeno y extraño al ser; según Blanchot, no es propiamente ‘otro’, sino la identidad del yo diluida y en estado de alteración (Blanchot 2001, 85). Candela Potente, de la Universidad de Princeton, explica sobre estas reflexiones:

La extrañeza no está entonces dada por una situación de otredad constituida en oposición a una identidad, sino que se trata de una dispersión al infinito de esta última, que deja como resto una alteridad alterada y no está determinada por una relación de oposición con respecto a una identidad. (Potente 2011, 1)

En lo neutro, el ser no es el ser, no es ‘ni lo uno ni lo otro’. Pero no se trata de volver ‘neutro’ al ser, sino de neutralizarlo en tanto ser. Blanchot lo explica así: “Lo otro y lo neutro, aunque necesariamente en formas diferentes, no caen bajo la jurisdicción de lo Uno ni tampoco se dejan implicar en la sin embargo inevitable pertenencia al Ser” (Blanchot 1993, 485).

Ni lo neutro ni lo otro están implicados por el ser. Este, por tanto, se disuelve como identidad individual, que pierde substancia y forma, pues su subjetividad se ha transfigurado en yo-devenido. Lo neutro es, ontológicamente, un ‘tercero desconocido’. Explica Deleuze:

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población. (Deleuze 2006, 5)

5. La hermenéutica como forma de establecer un entendimiento y una explicación de las relaciones de la poesía con el acto suicida

El trabajo que planteo buscará examinar las relaciones entre los textos poéticos de los tres autores seleccionados y el mundo referencial de su pensamiento y su emocionalidad, en conexión con los contextos de sus circunstancias vitales, bajo la consideración de que ambos planos entran en crisis hasta generarse un predominio de la verdad metafórica (la poesía) sobre el plano real, como si la fantasía poética se superpusiera al mundo tangible, aunque, en un momento determinado, el predominio se invierta, y la necesidad real de morir resulte definitiva y se lleve a la práctica.

Ahora bien, la lectura crítica puede explicar el suicidio desde otras categorías, como las relacionadas con el ‘giro afectivo’ (Lara y Enciso 2013, 101-119), que expondremos más adelante, y el concepto de las ‘intensidades’, propuesto y desarrollado por Gilles Deleuze, (1968) que implica una diferencia o singularidad ontológica en objetos y fenómenos del mundo.

Deleuze plantea las nociones de diferencia y repetición para definir la intensidad como “aquella diferencia radical que genera series de sucesión heterogéneas, cuyo desenvolvimiento determina la forma temporal” (1968). Así, una serie intensiva en la sucesión temporal compromete su propio desarrollo con el de otra diferente con la cual se halla en tensión. La duración consta, pues, de una sucesión múltiple de series compenetradas entre sí (Montenegro 2008, 1).

Estas serie de sucesiones heterogéneas pueden ser asimiladas a la obra poética de cada autor, a cada poema, a la obra total, que entran en tensión con otras sucesiones, también poéticas, o, más generalmente, estéticas, sociales y políticas.

Así, la escritura de nuestros poetas constituirían intensidades específicas que se caracterizan, por naturaleza, como conflictivas frente a determinadas otras series que operan en otros ámbitos de la realidad. Esta incompatibilidad puede expresarse entre la limitación de la idea del mundo efectivamente dado (y las reglas para mantenerlo) y la infinitud de mundos posibles que la sensibilidad es capaz de producir (la imaginación).

Desde esta base, se obtendrán algunas nociones para explorar las texturas emotivas implicadas en la escritura que ha chocado con el mundo: la escritura del suicida.

Ya en el título de la tesis se insinúa cuáles son los posibles caminos de búsqueda del sentido del suicidio en la obra de los tres escritores estudiados. Como hemos dicho, este sentido, por su naturaleza semántica múltiple (o multivocidad), según plantea y demuestra la metodología hermenéutica, se sostiene en el concepto de verdad metafórica o verdad de la metáfora. En el caso de estos tres poetas, la poesía llega a ser tan “realista” que la muerte evocada en el texto, a partir de la imaginación, aparece como premonición del fin de los poetas como acontecimiento. En palabras de Ricoeur:

La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento. (...) Podemos aventurarnos a hablar de verdad metafórica para designar la intención ‘realista’ que se une al poder de redescrición del lenguaje poético. (1980, 326)

A la luz de estas ideas, el suicidio imaginado por nuestros autores será considerado, en este estudio, una ‘pretensión’ anunciada en los textos poéticos. Y esta pretensión esta estrechamente ligada tanto a su problemática estética y ontológica como a las normativas de la sensibilidad y las emociones que en la época de cada autor se encontraron vigentes. El filósofo Jaques Rancière explica estas relaciones en su obra *Estética y política. El reparto de lo sensible* (2000), en la cual expone cómo toda expresión estética es, necesariamente, una política.

Las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en el reparto de ocupaciones de la polis. Es en este sentido que hablo de régimen ético de las imágenes. En este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes conciernen al *ethos*, a la manera de ser de individuos y de colectividades. Y esta cuestión impide al “arte” individualizarse como tal (Rancière 2000, 28).

En esta cita, que constituye un comentario de las ideas de Platón, Rancière propone que la literatura (el poema), en la medida que implica un *ethos*, un ética, no puede desligarse de su función política, y, por tanto, es imposible considerar que existe por sí y para sí únicamente. La poesía es siempre política, porque produce desacuerdos o los hace visibles. Cada poema *sentirá* el mundo y la vida a su manera, experimentará afectivamente la vida desde su propia subjetividad.

Es irrepetible y efímera esta experiencia. Cuando se plasma en la escritura, lo escrito es siempre disímil en cada autor, porque distinta fue su vivencia del mundo. Lo

sensible, por tanto, comprende una naturaleza única que las fuerzas sociales buscan simplificar, categorizar y normar. Las manifestaciones individuales resaltan las diferencias. Esta oposición, es, pues, política.

La regulación de lo sensible en el arte puede proyectarse a todas las esferas de la vida social, que se asumen desde lo afectivo y están igualmente administradas de acuerdo a unas regulaciones políticas. Así por ejemplo, las sociedades tratan un fenómeno común a los seres humanos, la muerte, de formas muy variadas, pero siempre normativas: los cadáveres se incineran, se entierran, se acumulan en un cementerio, se momifican. El destino del cuerpo sin vida depende de las políticas que se impongan en un ámbito social determinado.

El pensamiento de Rancière descentra la concepción de la estética, que pasa de ser “la disciplina de lo bello” a una sistema político que revisa las condiciones de los objetos artísticos para atribuirles una forma de ‘ser arte’, a la que corresponden unas determinadas sensibilidades. Para el francés, existe una especie de ‘sistema policial’ que excluye formas de expresión de acuerdo con políticas que determinan lo que es admisible y lo que no lo es en el campo afectivo y estético, y además disciplina y ordena las precepciones y por tanto las sensibilidades:

La propiedad de ser una cosa del arte no se refiere aquí a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir “estética”: la propiedad de ser arte en el régimen estético del arte ya no viene dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible (2000, 40).

La aprehensión sensible actúa sobre manifestaciones de la sensibilidad tan amplias como, por ejemplo, los amaneramientos del modernismo, la vestimenta del siglo XVII, la música punk, la gestualidad cotidiana, la postura de un individuo determinado, el uso del espacio social, el melodrama, los movimientos del cuerpo para expresar emociones, los bailes, el triunfo en los deportes, etc.

Tomando en cuenta estas ideas de Jacques Rancière, proyectaré en mi tesis la potencialidad política que implican la escritura y el suicidio de los poetas sometidos a análisis a partir de la reflexiones que siguen:

Existe, en estos autores, un juego planteado desde la polaridad texto-referencia que puede reelaborarse como otra polaridad, constituida por los elementos ‘poesía’- ‘suicidio o deseo de muerte’.

Este ‘deseo’ no es únicamente personal, no corresponde solamente al sujeto en el que aparece, se concentra y se ejecuta. El anhelo de morir se encuentra, de alguna forma, vinculado con el régimen de identificación del arte que constituye la estética, y que delinea conductas y emociones que, como plantea Rancière (2000), son, o bien elogiadas y aceptables, o bien aberrantes y deleznable, en un determinado tiempo y una determinada sociedad.

Para Rancière, la política de la estética hace irrepresentables algunas expresiones que no caben en el reparto de la sensibilidad de una etapa histórica. Este reparto crea condiciones para comprender y valorar los actos estéticos.

Propongo un ejemplo vinculado al tema de esta tesis: en nuestro ámbito cultural, en general el suicidio se considera como una tragedia, pero que también inculpa al suicida por su ‘falta de arrestos’ para combatir la vida, por su ‘cobardía’. “No seas cobarde, enfrenta la vida como todos”, reza el sentido común. He aquí una aprehensión sensible de un hecho normado por la política.

Sin embargo, no en todos los casos esta consigna funciona de la misma manera. En otros ámbitos, como el cultural, la política que se aplica a la acción suicida es distinta. Llama la atención que, en el caso de los poetas ‘decapitados’, verbigracia, el suicidio haya sido ciertamente lamentado, pero también legitimado como una muestra de extraordinaria sensibilidad. En este caso, se puede ver con total claridad el influjo político de este acto considerado por algunos como ‘estético’ en ciertas circunstancias, y, en otras, deleznable.

Parece pues que bajo ciertas consignas de la política de la estética, según propone Rancière, la escritura suicida podría concebir el acto de quitarse la vida como una decisión valiente o por lo menos vehemente, lúcida (emotiva y racionalmente), que concibe la muerte por mano propia como soberana, libre, y políticamente transgresora de los principios de regulación de la vida.

La transgresión poética, su carácter de resistencia a la norma social, se ve claramente en la obra de los poetas suicidas. Estos escritores hacen violencia contra sí mismos, algo intolerable para las regulaciones morales sociales (en especial en una sociedad católica), destruyen sus cuerpos, rompen la ley de Dios y la ley del hombre, hacen estallar los ‘protocolos del sentir’ que pretenden esconder la muerte, retirar al muerto, apartar al que se mata.

Para Rancière, estas formas de transgresión constituirían la expresión de la naturaleza política intrínseca del arte, que

es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos, sino el ‘sensorium’ de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho ‘sensorium’ define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc. Es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un “sentido de lo común” encarnado en un ‘sensorium’ común. (Rancière 2003, 18)

Aquí la frase referente a “reenmarcar el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir” es la clave, porque nos lleva comprender que las formas en que lo estético se hacen visibles, replantean o ‘reenmarcan’ en las textualidades de otras nuevas formas de expresión.

El profesor colombiano Víctor Viviescas afirma que “al postular el concepto de régimen de identificación, Rancière enfatiza en la condición sensible del arte”:

(...) por un lado, reconocer algo como artístico depende de una operación de distinción y de identificación de las formas comunes; y por el otro, el arte aparece como un ‘sensorium’ particular, es decir, como una adecuación específica del aparato sensible, los objetos y prácticas que pueden ser percibidos por el primero y comprendidos por el pensamiento: un ‘sensorium’ particular que pone en relación percepción, sensación e interpretación. (2011, 21)

Así pues, una vez comprendido en qué consiste el ‘sensorium’ y cómo adopta y acoge lo sensorial, lo emocional y lo intelectual, podemos asumir que, para Rancière, el sentido común, resultado de la asimilación y la aplicación de ciertas consignas políticas operativas en la consciencia, la sensibilidad y las percepciones de las prácticas estéticas, muestra un paralelo en la escala de las emociones, el ‘sensorium’ común, en el que se acumulan las formas de sentir aceptables y emotivamente tolerables y legitimadas.

Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que solamente eran percibidos como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Benjamin como “estetización de la política” (Rancière 2004, 38).

Visto todo esto debería quedar claramente comprendida la identificación de la estética y la política: ante el ‘sensorium’ común, establecido y vigente en una comunidad y una época, los nuevos espacios y objetos sensibles llaman la atención

sobre lo invisibilizado, generan discordancias y puestas en cuestión de lo que se da por comprendido y ‘sentido’, es decir, transgreden y desordenan el ‘sensorium’ común. El arte y la literatura en particular están para generar desacuerdos.

6. La verdad metafórica como ‘residencia’ de la ontología poética

Observemos por otra parte que la muerte y el suicidio constituyen el principio articulador de la poética de los autores analizados en razón de su dimensión ontológica. El ser del poeta parece no hallarse en el mundo externo, parece no existir en el mundo tangible. El ser del poeta reside en la verdad metafórica, en donde el poeta ‘es’. En el plano de la concreción real no es posible vivir, pues este expulsa al poeta. Lo envía a la esfera de la verdad metafórica.

Es posible, como hemos visto, conciliar las dos dimensiones, pero no siempre. Quizá el poeta, arrojado de la vida concreta, corre la misma suerte en el mundo metafórico. Tal vez ese mundo se agota y se vuelve yermo y desolado. Acaso la poesía, como única dimensión existencial, se convierte en un absurdo y pierde el sentido. Son posibilidades que se producen cuando la ‘verdad’, como dice Ricoeur, es por fuerza conflictiva y problemática (1980, 308).

El método hermenéutico que emplearé en la tesis, apoyado por las reflexiones sobre la sensibilidad, los afectos y sus regímenes, me permitirá acceder, desde la estructura textual, a la dimensión metafórica y simbólica, y más tarde a uno de los planos referenciales ontológicos del discurso, es decir, al pensamiento y a los fenómenos emocionales experimentados por el poeta a los cuales el texto alude, y que son accesibles y visibles por medio de la interpretación.

El plano referencial, que es desarticulado por la predicación impertinente del texto metafórico, aparece ‘suspendido’ en la obra literaria de manera que el acceso a la realidad no es literal ni descriptivo, aunque es uno de los elementos que confiere coherencia ontológica a la estructura textual. En el caso de los poetas suicidas, esta coherencia se vincula con el acto de darse muerte. Sobre este aspecto, explica P. Ricoeur:

(...) la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, es la condición negativa para extraer un modo más fundamental de referencia, que la interpretación tiene que explicitar. Esta explicitación tiene como objeto el sentido de las palabras realidad y verdad, que deben volverse problemáticas... (Ricoeur 1980, 308)

Los textos poéticos son, en el proceso de interpretación y búsqueda de significación, el objeto por medio del cual los mecanismos metafóricos pueden ponerse en marcha en pos de ese “modo más esencial de referencia” que los fundamenta, y que, en este estudio, estará representado por el suicidio, que podría interpretarse, en esta imbricación de referencia y verdad metafórica, como el gran poema (pensemos en el ‘Poema final’, de David Ledesma), el acto simbólico fundamental (el disparo en la sien de Medardo Ángel Silva), o bien, la significación última que explica e interpreta ambos planos: la obra y el ‘sí mismo’ del poeta.

El acto estético que constituye el poema llega así a su verdad ontológica. ¿Quiere decir esto que en el ser del autor, su vida, su experiencia, está ya definida de alguna manera la necesidad de quitarse la vida? ¿El suicidio del poeta trunca la obra o la realiza plenamente? Ricoeur cita a Northop Frye en referencia a estas reflexiones:

El poema -dice- (Frye) no es ni verdadero ni falso, sino hipotético. Pero “la hipótesis poética” no es la hipótesis matemática; es la proposición de un mundo sobre el modo imaginativo, ficticio. Así, la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia del modo virtual. Pero ¿qué es una vida virtual? ¿Puede haber una vida virtual sin un mundo virtual en el que sea posible vivir? ¿No es función de la poesía suscitar otro mundo, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir, que sean nuestros posibles más apropiados? (Frye en Ricoeur 1980, 309)

En este “mundo distinto, con otras posibilidades de vivir”, una de las permisiones y libertades incompatibles con el mundo referencial es la posibilidad de quitarse la vida. Fantasear con ello parece natural en muchos poetas. Pero son pocos los que superponen la libertad que implica este acto al mandato de vivir ordenado por el poder, la religión y la biología, al cual transgreden y frente al cual se rebelan.

Las ideas que Ricoeur toma de Frye aclaran e iluminan la naturaleza del poema y sus relaciones con la vida. Si bien el texto poético es hipotético, es decir, no se realiza de manera tangible, la imaginación posibilita esta interrupción del plano de la realidad para dar lugar a lo Frye llama mundo virtual, “distinto y con otras posibilidades de existir” (1980, 309), de ser. Esta sería la función de la poesía.

La fenomenología hermenéutica, de una forma análoga, me permitirá reconocer y ubicar teóricamente componentes del discurso lírico que, mediante la interpretación, me llevarán a explicarme los textos poéticos, de naturaleza metafórica pero referencialmente verdaderos en una doble acepción: como un discurso artístico que genera un sentido renovado y un mundo ontológicamente original, por un lado, y, por

otro, como una ‘verdad’ del ser, que expresa la experiencia vital de los autores de estos textos.

He sostenido que los hechos de la vida y el suicidio de los poetas, en la esfera de la realidad, entran, como acontecimientos referenciales, en tensión con la fantasía poética. ¿De qué manera ocurre esto? Ricoeur explica que puede haber

(...) tensión entre dos interpretaciones: la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica, que crea sentido con el no-sentido; (y) tensión en la función relacional de la cópula: entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza. (1980, 332)

La interpretación que se fundamenta en los hechos reales es desplazada por la metáfora, que la despoja de su sentido y crea otro que lo sustituye. Sin embargo, este nuevo sentido no está completamente desligado de la referencia, sino que se encuentra distanciado con respecto a ella. La poesía refleja siempre alguna relación con algún aspecto del mundo.

Ricoeur explica que este vínculo se produce, en muchas ocasiones, por el empleo del verbo ser, no como una cópula que une sujeto y atributo, sino como un rasgo de reelaboración del nuevo sentido, de lo que ‘ya no es’, el en mundo real, y ahora ‘es’, en el plano metafórico. En este juego ontológico hay una interdependencia inevitable, como entre las caras de una moneda.

Así, en mi propuesta de trabajo trataré de interpretar con claridad los niveles del ser y el no ser que entran en tensión en la relación metafórica. El ser del texto, por ejemplo, en la poesía de Medardo Ángel Silva, implica, en ciertos momentos, el ‘no ser’ de su ‘sí mismo’.

Entendemos claramente, mediante este recurso metodológico, las diferencias notables entre las composiciones preciosistas de este poeta y sus circunstancias reales, marcadas por el fracaso social, pobreza y discriminación. Pero el mismo Ricoeur nos explica que existe cierta pretensión del enunciado metafórico de alcanzar alguna forma la realidad. Por tal razón, es imposible desligar por completo la palabra poética, la verdad metafórica, de su relación con el mundo.

7. La obra poética como mundo habitable/inhabitable

Desde este punto de vista, el poeta no observa ni enfrenta la muerte lejana y ajenamente como cualquier otro individuo. Para el artista, la muerte implica una significación que se ubica en la dimensión de la verdad metafórica que ha creado con su

lenguaje. Sea que incurra en suicidio o no, el poeta que imagina su autoaniquilación lo hace como parte de su particular forma de construir su mundo metafórico, en el que, para Frye “es posible vivir”, o, para los suicidas, es posible morir.

En esta tesis, profundizaré en la interpretación de la particular pretensión de realidad que la obra de los autores analizados asume, pues, según lo que el lector descubre por la interpretación hermenéutica y su culminación en la verdad ontológica, esta se expresaría, en la obra de Medardo Ángel Silva, César Dávila y David Ledesma, como una necesidad del suicidio en tanto culminación y realización del ser, a la que llegaron mediante el discurso poético, es decir, a través de la construcción de una verdad metafórica cuya referencia se encuentra en la representación del acto de darse muerte que surge en el texto. Este acto transgresor necesariamente se vincula con la naturaleza discontinua, en un sentido lógico, temático, semántico y formal, adoptada por la obra de Dávila y Ledesma, que constituye en cada caso una ruptura. Esto ocurre de otra manera en Medardo Ángel Silva.

La escritura en los dos primeros, lejos de estructurarse según principios fijos y jerárquicos, adopta formas inesperadas, cambiantes, innovadoras. En estos autores, la naturaleza afectivo-emotiva de su escritura se asimila a la definición de Deleuze y Guattari de la noción de ‘rizoma’:

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. (Deleuze y Guattari 2006, 29)

Es lo que ocurre con los ritmos semánticos-ontológicos de la poesía, y en el caso particular de este estudio, corresponde al flujo libre de generación y desarrollo de sentido de la escritura, especialmente en César Dávila Andrade y David Ledesma. En estos poetas, la desestabilización de las estructuras racionales alcanzan intensidades insólitas. Claro está que toda poesía *per se* rompe con la razón, pero tanto en Dávila como en Ledesma encontramos nítidamente ese ‘ir más allá’, esa reterritorialización surgida de una desterritorialización que desfigura cualquier lógica, incluso la de las más usuales convenciones poéticas, para dejar al lenguaje en completa libertad de extenderse salvajemente como un rizoma. “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas”, dicen Deleuze y Guattari (2006, 28)

En Medardo Ángel Silva, el proceso es distinto. Para seguir a Deleuze, diré que la trayectoria poética de Silva se desarrolla más bien alrededor de un centro jerárquico arbóreo (contrario al rizomático, según Deleuze y Guattari) que está estrechamente vinculado con la época histórica, la incipiente modernidad periférica del Guayaquil de principios del siglo XX y la escuela literaria el boga: el modernismo, al que perteneció y en que vertió sus esperanzas de una vida mejor.

Volviendo al rizoma, la autora Carla Cea Sepúlveda explica que:

Para Gilles Deleuze y Felix Guattari el rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura e inyección. El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (...). La realidad la definen como un conjunto de fuerzas, que no es primeramente comprensible sino algo afectable, la fuerza afecta y se deja afectar. El rizoma está hecho de líneas, líneas de segmentaridad, de estratificación, pero también de líneas de fuga o desterritorialización. (...) (2016, 15)

El ejemplo clásico de Deleuze y Guattari para ilustrar el concepto de rizoma es el de la maleza, que crece por encima de cualquier obstáculo de forma que lo que se encuentra a su paso no puede detenerla. Alcanza así nuevas dimensiones y formas, que, al interactuar con otras, cambian de naturaleza. Los autores denominan a este fenómeno movimientos de desterritorialización y reterritorialización. (2006, 28)

En la poesía, las nuevas naturalezas estarían relacionados con ‘enredos rizomáticos’ producto de la expansión del sentido de la escritura y por tanto del ser. Este es un aspecto que la interpretación necesariamente debe considerar, porque constituye una de las formas de generación y ampliación de sentido de la metáfora viva.

Una vez revisados todos estos conceptos, propongo la idea de que Silva, Dávila y Ledesma se impusieron un compromiso creativo más o menos consciente en consecuencia con una verdad relativa a una lógica fatal que, desde su pensamiento y su radical y su sensibilidad limítrofe, les impuso en algún momento una concepción de la vida como un sinsentido, o bien como una experiencia absurda, cuya consumación natural es el suicidio. Estas ideas se relacionan estrechamente con la visión existencial de la vida de Albert Camus, expuestas en su *El mito de Sísifo* ([1951] 1985), cuya propuesta sobre el sinsentido del ser parece un rasgo común, una estética, un ‘sensorium’ compartido por los tres poetas estudiados.

Podemos pensar que la escritura los llevó a comprender este sinsentido. O, por el contrario, que la obra fue el reflejo de una tendencia innata hacia la muerte, que implica de antemano una familiaridad con lo absurdo. La interpretación nos irá clarificando de

qué manera podemos explicarnos estos problemas; sin embargo, es evidente que la naturaleza del poema, en tanto intensa experiencia emotiva y espiritual, es capaz de abrir a los artistas ese camino de conocimiento interno cuya significación última es esa particular situación anímica que, en estos casos, les impulsó a idear el suicidio. Nuevamente Frye, citado por Ricoeur, es quien hace referencia a este problema:

Otras observaciones de Northrop Frye se plantean en el mismo sentido: “La unidad de un poema -dice- es la de un estado de alma (*mood*)”; y también: “Las imágenes no plantean nada, no indican nada, pero al apuntar una hacia otra sugieren o evocan el estado de alma que informa el poema” (Frye en 1980, 309)

Así, pues, el sentido del poema, la verdad metafórica de la obra, se sustenta en el estado anímico del poeta, en el ‘*mood*’, que expresa una forma de sentir, una forma de vivir el poema. La poesía, así, remite a una situación personal interna, a unos afectos a un conjunto de sentimientos.

Nos preguntamos entonces: ¿de qué manera influyó el origen humilde del niño Medardo Ángel Silva en la construcción de su perfil afectivo, de su mundo sentimental? ¿El hecho de haber perdido a su padre tempranamente, los cuidados de las mujeres que lo rodearon, su precaria salud?, ¿de qué manera condicionaron un ‘sensorium’ personal? ¿Qué clave emocional abrió, ya en su adolescencia, el descubrimiento de la poesía? Imaginemos a este poeta adolescente temblando de excitación al encontrar una rima perfecta, una imagen exacta, las palabras que le pusieron en contacto con la divinidad. Sufram con él el cansancio de su pluma, la decepción de sí mismo, su cada vez más intenso terror a la muerte, que, sin embargo, le atraía.

Pensemos en César Dávila Andrade, en el delgado provinciano y alcohólico que revivía la irreplicable ternura socarrona de su juventud en sus primeros poemas. Dejemos correr por la garganta, hasta tambalearnos, el vicio del alcohol. Experimentemos la estupefacción que debió producirse en el extraño cosmos de su cerebro cuando descubrió al Arquitecto, la manos, el Espacio. Asombrémonos como él de las visiones alucinadas que le llovieron cuando en su cabeza empezó a construirse ‘Catedral Salvaje’. Pensemos cómo debió sentirse como primer habitante del mundo. Alejémonos después, imprevistamente de la cordura, poco a poco, hasta olvidar quiénes fuimos y cuál fue nuestro lenguaje. Después, entreguémonos con él a la destrucción del poema, que es uno solo, y hundámonos tranquilamente en un silencio de sangre.

Consideremos a David Ledesma, inferior al retrato de su hermano. Experimentemos el dolor de ver sus figuras de cristal destruidas por su padre.

Lamentémonos en él por nosotros mismos, que no podemos decir quiénes somos en verdad, qué buscamos, para qué creemos estar en este mundo. Preguntémonos si podremos amar algún día, si seremos amados. Meditemos en la imposibilidad real de jamás cumplir nuestro deseo de sentir felicidad ni placer. Pensemos en el poema como el único consuelo.

Después, sintamos la orgullosa vergüenza de entregarnos al desenfreno y a la destrucción. Pensemos en maldecir a Dios, en burlarnos del mundo y su inteligencia. Pongamos zapatos en los poemas, despreciemos al prójimo, compadezcamos a nuestros semejantes. Sumerjámonos en la suciedad antes de tomar tranquilamente un lápiz para despedirnos del mundo. Y, por fin, cerremos los ojos para siempre tras la brutal e instantánea sacudida de la corbata que se tensa imprevistamente.

La obra de Silva, Dávila y Ledesma puede insuflar en nosotros estos sentimientos. La intensidad y potencia afectiva de su escritura reside en este proceso.

8. Sentimientos, afectos, emociones: lo sensible

8.1 El giro afectivo, Espinoza y Deleuze

Pero, ¿a qué me refiero exactamente al hablar de los afectos, los sentimientos, las estructuras emocionales? Si bien existen discusiones que buscan determinar la especificidad de cada uno de estos conceptos, en nuestro tema de estudio tal ejercicio taxonómico no es necesario. Comprenderé ‘lo sensible’ como una noción general que incluye afectos, sentimientos y emociones.

Gilles Deleuze plantea en su *Curso sobre Spinoza*, que los afectos difieren de las ideas en que los primeros no tienen la función de representar:

Cualquier modo de pensamiento no representativo lo llamaremos afecto. Una volición, una voluntad, implican, en rigor, que yo quiero algo, eso que quiero es objeto de representación, lo que quiero está dado en la idea, pero el hecho de querer no es una idea, es un afecto porque es un modo de pensamiento no representativo. Esto no es complicado, funciona. (Deleuze 1978, s/p)

Los afectos, son, por tanto, formas pensamiento que resultan puras en tanto no se refieren a ningún referente que les da sentido. No obstante, están combinadas con las ideas, pues solo estas pueden conseguir que se produzca lo que Deleuze presenta como una idea de Baruch de Spinoza: que solo las ideas pueden determinar la variación necesaria para que los afectos puedan distinguirse y ser reconocibles. Dice Deleuze:

Spinoza va a asignar dos polos: alegría-tristeza, que serán para él las pasiones

fundamentales, y será triste toda pasión, cualquier pasión que envuelva una disminución de mi potencia de actuar, y será alegre toda pasión que envuelva un aumento de mi potencia de actuar. (Deleuze 1978, s/p)

Así pues, “el afecto es, entonces, la variación continua de la fuerza de existir de alguien, en tanto que esa variación está determinada por las ideas que tiene (...)” (Deleuze 1978, s/p).

Observemos que se habla de un factor, la “fuerza de existir”, en relación con otro, “las ideas que (un individuo)” tiene. La afectividad, de acuerdo con estas reflexiones, incrementa o disminuye la fuerza de existir, según Espinoza, de acuerdo con la polaridad alegría-tristeza. Sostiene Deleuze “(al ser afectado) mi potencia de actuar está aumentada y experimento un afecto de alegría, en el otro caso mi potencia de actuar está disminuida y experimento un afecto de tristeza” (Deleuze 1978).

Afirma el francés que la disminución de la potencia de actuar llevaría a la falta de acción, y por tanto hacia el fin de la existencia: Yo estoy triste; voy hacia la muerte (Deleuze 1978), y atribuye a Spinoza el convencimiento de que “pensar en la muerte es la cosa más inmundada. Él se opone a toda la tradición filosófica que es una meditación sobre la muerte” (Deleuze 1978)

Revisadas estas ideas, puedo proponer como otro de los objetivos de este trabajo interpretar las manifestaciones textuales de esa escritura, comprendida como un ‘estado del alma’, situado entre las polaridades afectivas alegría-tristeza (en el sentido de Spinoza), a las que consideraremos signos, indicios y premoniciones del acto suicida (la tristeza lleva a la muerte), para relacionarlas con tres tipos de factores:

El primero, una intensa crisis interna y de identidad (es decir ontológica), nacida de una afectividad en la que la potencia de actuar está disminuida; el segundo: una capacidad lógica lúcida y profunda, que muestra claramente al individuo la falta de sentido del existir, manifestada, igualmente, en la obra; el tercero: la enojosa experiencia del sujeto en su entorno vital, la visión de su conflictiva historia particular como ser humano, lo cual confirma y profundiza lo anterior en el plano de la referencialidad, que constituye la otra cara de la verdad de la metáfora, al que llegaremos mediante la interpretación textual.

La presión que destruye al poeta surge no solo de su interior problematizado. La sociedad impide la realización de su proyecto poético y vital, como si lo expulsara de la esfera de *lo que debe existir*. En todos los autores estudiados, llega un momento en que se produce una tensión y un intenso conflicto espiritual por su imposibilidad de lidiar

con las presiones sociales y las políticas de la sensibilidad imperantes: Medardo Ángel Silva debía afrontar humillaciones en los círculos aristocráticos a los que se acercó, debido a su origen humilde y al color de su piel, según el biógrafo e historiador Rodolfo Pérez Pimentel (*Diccionario biográfico del Ecuador*, 1987). César Dávila Andrade se exilió a Venezuela como una forma de escape del ambiente intelectual ecuatoriano que él encontraba opresivo y acosador, lo cual se agudizaba por su alcoholismo. David Ledesma fue víctima de la violencia de su propia familia, en una ciudad de Guayaquil en la que, en esos años (50 y 60) era impensable siquiera aceptar la conducta homosexual. Estos factores están también presentes en la obra como elementos textuales.

Los aspectos mencionados se asientan sobre el precepto de que es imposible llegar al sentido profundo de una actividad tan intensa y extrema como la de los artistas que se matan sin comprender, mediante la interpretación de su obra, los componentes del pensamiento lógico que lleva al sentimiento de lo absurdo y al deseo de morir como necesidad estética y existencial apremiante, agudizadas por las circunstancias vitales y sociales del artista. Pero no se trata solo de ideas, de lógica, de pensamiento. Los sentimientos, organizados ideológicamente según ciertos dictámenes del poder sociopolítico, entran en relación y agudizan la lógica del absurdo, lo que lleva al poeta a *pensar* en la muerte, a *presentirla*, y finalmente a *sentirla*. Esta combinación de pensamiento y afectividad se encuentra siempre en la obra, y tenemos acceso a ella precisamente a través de la interpretación. El poema revela una particular manera de existir y sentir:

Con el nombre de *mood* se introduce un factor extralingüístico que, aunque no hay que tratarlo psicológicamente, es el indicio o síntoma de una manera de ser. Un estado de alma es una manera de encontrarse en medio de la realidad. En lenguaje de Heidegger, es una manera de encontrarse entre las cosas. (1980, 309)

El poema, así, sería un lugar de encuentro entre el sentimiento y la visión de lo absurdo (que es una manera de estar en el mundo y asumirlo), el consiguiente deseo de muerte y la imposibilidad de sentirse a gusto con la vida, que es representada en el poema como un estado en el cual la autosupresión se modela y toma forma idealmente. Escribir sobre el acto de darse muerte es, para el poeta que se mata, fantasear y diferir el suicidio, o, según se vea, irse acercando a él, a veces vertiginosa, a veces vacilantemente.

9. Estructuras del sentimiento

Un antecedente de máximo interés para comprender el pensamiento de Rancière y el reparto de lo sensible, es la propuesta de Raymond Williams, en su obra *Marxismo y literatura*, sobre las ‘estructuras del sentimiento’, en la cual plantea resolver la brecha entre la consolidación de un pensamiento social (fijo en el pasado) y uno subjetivo (presente) (2009, 169).

El autor indaga, sobre el mecanismo que permite que un fenómeno presente se transforme en un hecho consolidado en el pasado. Williams argumenta sobre la escasa atención que se da a los acontecimientos que ocurren en el presente, y para ello, propone el concepto de “estructuras de sentimiento” (2009, 175) que no son ideología o conceptos, sino un conjunto de experiencias presentes que sirven para articular sistemas de integración con el pensamiento social pasado sobre la base de un conocimiento empírico de carácter hipotético.

La propuesta parte de la premisa de que cualquier suceso tiene sentido, y toma conciencia social, sólo cuando es sometido a un proceso de lectura actual, sea una obra de arte (2009, 170) o una estructura fija (2009, 172). De esta forma, explica el proceso de fijación en el pensamiento social de sucesos y procesos presentes que pueden posteriormente ser cuestionados para establecer un nuevo pensamiento objetivo, general (2009, 170-71).

En lo relativo a la interpretación del arte a través de las ‘estructuras de sentimiento’, se debe separar su “lectura” del pensamiento social, sin descuidar el objetivo final de la reflexión: catalogar y categorizar los sentimientos dentro de un marco temporal definido (2009, 176-77). De la misma manera, no toda obra de arte está subordinada a una estructura de sentimiento contemporánea, ya que esto reduciría su significado a una primera estructura social (2009, 177).

Para Williams, la gran ventaja de entender los fenómenos y el desarrollo de la cultura desde las estructuras de sentimiento radica en su capacidad para comprender el presente más próximo, desligado de aparatos que sesgan la posible apertura a nuevas formas de comprensión (2009, 179).

10. Nuevas posturas sobre lo sensible

La nueva crítica ha buscado nuevas formas de aproximarse a estas texturas sensibles de gran importancia en la emisión de mensajes socioculturales y en su comprensión e interpretación. Una de las tendencias actuales que más se han trabajado

es la denominada ‘Giro afectivo’ (2013), escrito por Alí Lara y Giazú Enciso Domínguez, de la Universitat Autònoma de Barcelona,

Esta formas de concebir los estudios sociales y las humanidades se fundamenta en la necesidad de comprender los complejos procesos de la vida pública en la que intervienen variadas formas de emocionalización y estructuras afectivas, es decir, aquello que no se piensa y ni se teoriza, sino que, sobre todo, se siente.

Uno de los primeros autores que se interesaron por esta perspectiva de estudio fue Brian Massumi (1995), en su texto *The Autonomy of Affect*, escrito bajo la notable influencia Gilles Deleuze. Otro nombre importante es el de Patricia Clough, quien considera el afecto como una ontología de fenómenos que “no son dependientes de la conciencia humana, o de la comunicación lingüística o discursiva” (2010, 223).

Para Clough (2008), el afecto “se refiere a las capacidades del cuerpo para afectar y ser afectado o el aumento o disminución de la capacidad del cuerpo para actuar o conectar” (Lara y Domínguez, 2013, 104). Es decir, es una capacidad vinculada con el hecho mismo de estar vivo. Nigel Thrift, otro especialista, sostiene que “en el estudio del afecto es imprescindible comprender lo virtual como un registro múltiple de sensaciones operando más allá del alcance de las técnicas de lectura con las cuales las ciencias sociales están fundadas” (2008, p. 12).

Para Alí Lara y Giazú Enciso Domínguez, el giro afectivo busca transformar las maneras en que las ciencias conciben su propia, forma de producir conocimiento, así como sus propios objetos de investigación. Un ejemplo interesantes es el siguiente:

La forma de entender las emociones de Jack Katz (2001) puede ayudar a explicar estas dos tendencias. En su estudio sobre el llanto propone que la aproximación discursiva no le resulta suficiente; la razón es que él define el llanto como una tensión entre el discurso y el *performance* corporal, entonces no todo en el llanto es discurso, siempre hay otras cosas como una respiración agitada, momentos de silencio en los que se derraman lágrimas a mitad de un discurso. Así, una emoción para Jack Katz es algo que está a medio camino entre hacer algo y ser algo. (2013, 112)

Las propuestas de estos estudios generan la visibilización de una ontología común

que está conectando lo social y lo natural, la mente y el cuerpo, lo cognitivo y lo afectivo. Y tal emergencia se concreta en conceptos como ‘ensamblaje, fluido, turbulencia, emergencia, devenir, composibilidad, relacionabilidad, lo maquínico, la inventiva, el evento, lo virtual, temporalidad, autopoiesis, heterogeneidad y lo informacional (Blackman y Venn 2010, 7 en Lara y Domínguez, 2013, 112).

En la misma línea, Martha Cabrera recuerda que el tema de los afectos “viene

precedido de una larga tradición filosófica que pasa por autores como Baruch Spinoza, Henri Bergson, Gilles Deleuze y Felix Guattari, entre otros” (Cabrera y Ferreira 2015, 29), y cita a Mabel Moraña para sacar a relucir que

más recientemente, ha reaparecido con gran fuerza en las agendas críticas para problematizar los abordajes de las teorías estructuralistas y postestructuralistas respecto a la emergencia contemporánea de nuevas formas de dominación y marginalidad, donde los elementos emocionales y afectivos parecen tener más peso que los racionales (Moraña 2012, 313 en Cabrera y Ferreira 2015, 29).

Para la crítica y escritora mexicana, es necesario que el discurso crítico se capaz de configurar dispositivos de subjetivación

que permitan potenciar aspectos reprimidos de nuestras sociedades y enriquecer nuestra relación con el mundo. El afecto se encuentra entre las intensidades no discursivas que se deben reivindicar para producir cambios de subjetividad tanto a gran escala como a escala molecular. (Moraña 2012, 316)

11. Otras reflexiones teóricas

La tesis además dará importancia a ciertos datos estadísticos propuestos por el sociólogo Emile Durkheim y su clásico estudio *El suicidio: estudio de sociología*, (Durkheim [1897] 2012), por considerar que algunos de sus hallazgos proporcionan indicios importantes en el proceso de comprensión del conflicto interno y espiritual del poeta suicida.

No obstante, la lectura e interpretación de la obra poética de cada escritor, en su dimensión textual, representativa de su ‘sí mismo’, su pensamiento fúnebre y su mundo interno conflictivo, será la línea que trazará el camino para comprender y explicar las complejidades de su proceso creativo y su inclinación estética y existencial hacia la muerte.

Dado que he planteado que pueden existir factores a los que llamaré ‘constitucionales’ en los autores suicidas, sostengo también que el contexto y las circunstancias sociales por las que cada uno se vio influido personalmente profundizan o refuerzan esta naturaleza espiritual autodestructiva. No se trata del suicidio como consecuencia de sensibilidades agudas o débiles, ni de experiencias tristes o desgraciadas, ni de enfermedad mental, grandes dramas o calamidades.

No se puede comprender la idea del suicidio desde estas motivaciones, porque corresponden a una visión literal y descriptiva de este acto. Podríamos hablar más bien de vivencias de particular intensidad emocional, filosófica, intelectual, o, sencillamente,

de experiencias incomprensibles e incompatibles desde la lógica de la vida, que generan un pensamiento lírico en el que se implica la autosupresión del sujeto como base o componente de una poética. Estas experiencias, que, como se ha dicho, no son necesariamente dolorosas; pueden ser, en cambio, absurdas, incongruentes con la necesidad de mantenerse con vida.

En la mentalidad del poeta, en su espíritu, estas experiencias quedarán impregnadas tan hondamente que el mundo se volverá extraño, desencajado, ajeno e intolerable y sobrevendrá una crisis de identidad. Se requiere, por tanto, de una interpretación que profundice en la escritura hasta la comprensión profunda del ser que la ha gestado, como propone la fenomenología hermenéutica, y además el ser del texto y, en un sentido general, el del lector.

Si bien es el texto, el lenguaje, la obra, la entrada a este mundo que nos permitirá identificar la multivocidad del sentidos de la experiencia poética de cada escritor, como parte del proceso hermenéutico confrontaré los hallazgos y claves textuales con el discurso crítico que existe para cada poeta, y después los proyectaré a un contexto mayor, el de su vida familiar y social. Este ejercicio es imprescindible para alcanzar una visión completa y amplia en la interpretación, además de que cumple con uno de los principios fundamentales de la hermenéutica, que es determinar la proyección externa de la obra. Dice Ricoeur:

(...) ¿Cuál puede ser la tarea de la hermenéutica? A mi juicio, buscar en el texto mismo, por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra de proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la *cosa* del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto. La tarea de la hermenéutica constituye en reconstruir ese doble trabajo. (2008, 34)

Esta cita es capital para describir el procedimiento que debe seguir toda interpretación hermenéutica, y da cuenta de la doble naturaleza de la verdad metafórica, que responde a la imaginación y el estado anímico del poeta, pero se relaciona también con la visión del mundo referencial.

Es evidente que Silva, Dávila y Ledesma, como seres humanos, enfrentaron en su existencia circunstancias conflictivas fuera de su mundo personal interno; así, la vida familiar, las relaciones amorosas o el trabajo, son elementos que responden e influyen en la existencia anímica, en el estado emocional, en suma, en el fuero interno de toda persona.

En otra escala, los rasgos específicos del entorno social y de la época en que vivieron y elaboraron su obra, determinan, en considerable medida, sus condiciones de convivencia con las personas y relaciones sociales, que constituyen un contexto más amplio en el que puede incorporarse también su vida familiar. Me interesa interpretar la manera en que las particularidades y rasgos de su escritura constituyen también signos o reflejos de una existencia problematizada externamente, en sus relaciones con el ámbito exterior, la sociedad y la época.

Así, las condiciones familiares del Medardo Ángel Silva (su estrecha relación con su madre, su orfandad paterna, el hecho de pertenecer a una familia de músicos, de ser descendiente de una inmigrante español, además de sus amores con una joven, protegida de su madre, con la que tuvo una hija, de su amistad con poetas e intelectuales de los más destacados del Guayaquil de esa época), son temas que analizaremos como elementos de la experiencia vital de Silva, que constituye el elemento translingüístico que completa el sentido textual, metafórico y simbólico de su obra.

De igual manera, son relevantes los datos históricos y sociales. Silva nació en plena expansión de la Revolución Liberal y creció entre los grandes cambios que esta suscitó, así como experimentó el crecimiento de su ciudad debido al desarrollo del comercio y la consolidación de una clase dominante representada por la burguesía comercial y los exportadores de cacao. Esta era la aristocracia de las dos primeras décadas del siglo XX en Guayaquil, con la que Medardo Ángel Silva mantuvo una relación ambigua de deseo y aceptación de cierto tipo, pero también de rechazo y exclusión.

Dávila Andrade creció en un hogar humilde en el cual el núcleo moral estaba representado por las creencias católicas de su padre, al que encaró mostrándose como simpatizante del movimiento comunista. Amó a su madre intensamente, según se desprende de sus textos. Parece haber sido enamorado y apasionado. Cuando viajó a Quito, ya como un poeta reconocido, sorprendieron su gran sensibilidad y ciertas excentricidades causadas por su dipsomanía, que le llevó a vivir experiencias casi inverosímiles.

Su afición por las doctrinas esotéricas y la espiritualidad indostánica le valieron el apodo de 'Faquir', aunque también se ha mencionado que este sobrenombre respondía más bien a la increíble capacidad de Dávila de dormir sobre una silla como si fuese un asceta en mortificación. Enfrentó las consecuencias de la guerra de 1941, una de las cuales era la necesidad de construir un discurso que rescatara al Ecuador de la

ignominia de la derrota bélica, y estuvo cerca de la generación del proyecto de la “nación pequeña de gran cultura”, acuñado por Benjamín Carrión, y al nacimiento de Casa de la Cultura Ecuatoriana, en donde trabajó.

David Ledesma fue una de la víctimas de la incompreensión con la que la moral pública de corte católico, el machismo y la homofobia trataban a las minorías sexuales, a las cuales sencillamente ignoraban o condenaban. Ledesma experimentó violencia en su propia familia, de la cual fue la vergüenza, en comparación con su hermano mayor, viril militar héroe de guerra que cayó en combate.

Simpatizante del proceso revolucionario cubano, sufrió la decepción de comprobar que en la Cuba castrista de su época se perseguía a los homosexuales, lo cual le sumió en el desconcierto y le llenó de escepticismo frente a la vida. Se casó para guardar las apariencias y para evitar los reproches de su padre, pero sus tendencias sexuales agudizaron su comportamiento abyecto, su sensación de no pertenencia y su necesidad de evasión.

Así pues, he reseñado de forma muy somera circunstancias familiares y sociohistóricas que constituyen tensiones importantes en la experiencia vital de estos poetas, que, como elementos translingüísticos, motivan, explican o forman parte de la transformación metafórica que se opera en el texto. Estos datos me serán útiles al estudiar el contexto de la trayectoria poética de cada uno de los tres autores como componentes de innegable valor interpretativo.

12. La atracción hacia la muerte y la realidad que asfixia

Hemos sostenido que el suicidio de un escritor no constituye solamente la evidencia de una tragedia personal ni se explica de forma simplista por una presunta inestabilidad psíquica, sino que implica una consumación que puede ser comprendida como la ruptura de un proyecto vital y una vocación estética que responde tanto a razones artísticas como, en el contexto de la vida social, a circunstancias extraliterarias que influyen en el ser del poeta.

La poesía, como todo arte, se configura como oposición a la realidad, como ruptura, en el sentido en el que lo entiende Ricoeur: la interpretación literal de la metáfora entra en tensión y choca con la interpretación metafórica. Esto quiere decir que, al escribir, al crear, el artista está consumando un conflicto, una lucha. El mundo real es insatisfactorio y es preciso generar otro, en el que “se pueda vivir”, como ha

dicho N. Frye. Apartarse de la realidad para generar otra es uno de los objetivos del artista.

Este afán por ‘despegarse del mundo real’ llega a ser, en ocasiones, tan intenso que parece tangible. Sobreviene entonces el deseo de cometer suicidio, que corresponde interpretar y comprender, también, desde una perspectiva amplia, en su dimensión sociohistórica, como un *signo de los tiempos*.

El suicidio, como acto poético, que es uno de los sentidos que se le debe atribuir, está revestido, como componente de la verdad metafórica, de un significado ambivalente. Si bien se lo ve como una tragedia desde un punto de vista humano y social, el suicidio, lejos de constituir una claudicación ante los pesares de la vida, puede considerarse una suerte de triunfo: un acto por medio del cual se consigue desobedecer, burlar, derrotar a la vida y los mandatos políticos, religiosos y biológicos que la regulan. Es posible interpretarlo como rebeldía y transgresión ontológicas.

La atracción por la muerte, como una suerte de ‘llamado’ o predestinación que se expresa sostenidamente, aunque de diversa manera, en la obra de Silva, Dávila y Ledesma, se puede interpretar como si el suicidio hubiese sido, para ellos, un componente natural de su trayecto poético, una conclusión coherente e inevitable de su intensa y azarosa experiencia lírica, la cual, desde un punto de vista más amplio, vinculado con el mundo referencial, constituyó también una postura frente a la realidad externa, la familia, la pareja, la sociedad y el contexto en el que transcurrió su vida.

Las claves de sentido, simbologías y constantes que se hallen en la interpretación hermenéutica se explicarán como elementos estructurales de la obra de cada autor. Se examinarán su estructura interna, sus simbologías, su naturaleza metafórica y su proyección externa. El texto se pondrá en diálogo con episodios significativos de la vida de los poetas, y con el entorno social en el que transcurrió, considerando el suicidio como la expresión concreta de una forma de transgresión extremista y rechazo a la existencia humana, tanto en su dimensión interna y personal como en su forma particular de afrontar la vida externa.

En este sentido, nuestros poetas necesariamente debieron haber experimentado la ‘visión de lo absurdo’ y comprendido la naturaleza trágica de la vida, lo que generó en ellos una sombría lucidez para sospechar que la evasión definitiva constituía un único camino viable. No solamente alcanzaron la certidumbre de que la existencia es angustiante y dolorosa por su falsedad, injusticia, desequilibrio e incoherencia, sino que vivieron, en su propia experiencia humana, familiar, histórica, social, ese

incomprensible contrasentido que constituye estar el mundo para padecer y extinguirse. La forma en que fueron alcanzando esta visión se encuentra en sus textos, es parte de la verdad del discurso metafórico de su obra.

Así pues, se puede sostener que, en el acto del suicida, hay mucho de rebelión, de orgullo subversivo contra la obligación de conservarse con vida, una determinación que se presenta como el poder absoluto, la dominación permanente e invencible, como el opuesto de la libertad. El suicidio de Silva, el de Dávila, el de Ledesma, ¿no son acaso gestos de rebeldía frente a alguna presión intolerable y arbitraria de la existencia (la angustia de llegar a la adultez, el miedo al futuro, la insignificancia de la vida cotidiana, la imposibilidad de ser comprendido, el odio de la familia, el amor contrariado, la nostalgia, el vicio, la represión de las pasiones)? ¿No son deserciones de una suerte de misión sin significado en la que se convierte el mandato biológico, religioso, moral o familiar de seguir viviendo?

Parecen serlo, pues en el entorno vital de estos poetas se puede percibir un conjunto de factores externos que, paradójicamente, a la vez que les otorgaron el ímpetu creativo para generar su obra, conspiraron y minaron su capacidad de aceptar y enfrentar el mundo sino a través de un pensamiento lírico que se volvió destructivo y, a la larga, les condujo a su autoaniquilación.

Así pues, los suicidios de Silva, Dávila y Ledesma deben interpretarse como discursos metafóricos que, si bien son expresiones fundamentadas en sus inquietudes artísticas, deben tratarse también como formas particulares de existir en el mundo, formar parte de una sociedad y una época, vivir en ella, según sus dictámenes, pero contradecirla y resistirla mediante la poesía y la muerte. Es decir, deben llevarse a la interpretación de su dimensión ontológica.

Como se ha dicho, los decesos de estos tres autores constituyen actos que, en la esfera de la vida común, guardan una vinculación real y una función correspondiente con el entorno sociohistórico en el que se desarrollaron como escritores, dado que vivieron y ejercieron su quehacer literario en épocas conflictivas social o políticamente.

En el caso de Silva, las contradicciones sociales y económicas de la ciudad de Guayaquil a principios del siglo XX, en constante crecimiento, pero inequitativa, prejuiciosa y clasista. En el de Dávila Andrade, la condición humilde en la que afrontó su infancia y adolescencia en la ciudad de Cuenca, conservadora y discriminatoria, y su vida en Quito, donde a floraba un movimiento de izquierda que buscaba imponerse en el ámbito cultural y generar un discurso intelectual al que se buscó adscribirlo; y en el de

Ledesma, la intolerancia de las clases medias y altas de Guayaquil en los años 60, que hicieron imposible, desde las esferas más íntimas, la expresión libre de su vocación poética y su homosexualidad. De este modo, es imprescindible relacionar sus experiencias con las condiciones y circunstancias del entorno en el cual transcurrió su vida, escribieron, pensaron, generaron su obra y se suicidaron.

La tesis buscará penetrar en el trabajo de los poetas escogidos para comprender y explicar las simbologías referentes a la muerte y al suicidio en cada uno de ellos, con la finalidad de interpretar su valor y desarrollo como elementos constitutivos de su discurso metafórico. Se demostrará también que la evolución del quehacer lírico de estos escritores intensifica progresivamente el tratamiento del tema de la muerte y el suicidio, cada uno en su lenguaje y estilo particular, como parte de un programa estético personal que parece haber considerado que el acto de quitarse la vida representaba una suerte de conclusión necesaria, como un epílogo de su obra.

Para Ricoeur todo texto remite a un discurso, que se articula como una dialéctica del acontecimiento y el sentido, en la que se produce una forma particular de comunicación en la que la importancia no radica en la experiencia transmitida por el habla, sino que se traslada a su sentido, a su significación. Este sentido de la experiencia solo puede ser percibido mediante el discurso. Así, “sólo la dialéctica del sentido y la referencia dice algo sobre la relación entre el lenguaje y la condición ontológica del ser en el mundo”. (2006, 10)

Los poemas que se pueden interpretar como más intensamente cercanos a la muerte se concentran en los últimos escritos de los autores, lo cual puede leerse como una evidencia de que el suicidio, o bien obedeció a un agotamiento creativo y estético, o bien constituyó el punto culminante del proyecto simultáneamente artístico y vital que cada uno se planteó. Ambas explicaciones son, acaso, una sola y única experiencia en la vivencia poética de los autores.

13. ¿El poeta escribe para alguien? ¿Se mata por alguien?

Como hemos dicho, el suicidio de un artista, de un poeta, se puede interpretar a partir de su discurso textual, en el que se expresa su mundo metafórico y simbólico, es decir, en el discurso de orden emocional que constituye su escritura, pero también se puede leer como un fenómeno relacionado con conflictos e interacciones extraliterarias:

familiares, sociales, históricas, y también con un pensamiento filosófico especialmente pesimista y trágica, que lleva al sujeto a la visión de lo absurdo.

Sobre esta base, sostenemos que, en determinadas circunstancias, ciertos discursos estéticos (y simultáneamente los proyectos vitales a los que corresponden) resultan o se vuelven inadmisibles (Ledesma), o absurdos e intratables (César Dávila), o bien efímeros e inviables (Silva), y que es necesario profundizar y explicar las relaciones de conflicto entre estos discursos y las formas de pensamiento imperantes en su época, que se manifiestan como un poder que impide y acalla, de alguna forma, la expresividad, el pensamiento individual y la libertad, o, por el contrario, fomenta las posturas artísticas extremistas, llevando al artista a una situación desesperante que se mediatiza mediante rótulos como el del ‘poeta maldito’.

Según estudios de los psiquiatras De la Gándara, Álvarez y García Mayoral (2004), la frecuencia de intentos de suicidio o suicidio consumado entre los poetas es muy elevada. Se han aducido diversas explicaciones para ello, como la alta incidencia de depresión, la gran frecuencia de rasgos enfermizos de personalidad, el hábito del consumo de sustancias, el estilo de vida desordenado o los efectos de la propia poesía sobre el estado anímico de los poetas. “El riesgo de morir por suicidio en poetas parece ser bastante elevado; los problemas de personalidad, la comorbilidad psiquiátrica, la dedicación obsesiva a la poesía y el entorno familiar y natural son factores asociados con dicho riesgo” (De la Gándara y otros, 2004).

Si bien esta explicación de la psiquiatría social no busca ni tiene por qué tratar de explicar el fenómeno interno e individual que lleva a los poetas a matarse con mayor frecuencia relativa que otros artistas, es interesante observar los “factores asociados” que se atribuyen al acto suicida.

De entre ellos, uno nos llama la atención: “Los efectos de la propia poesía sobre el estado anímico de los poetas”. Esta explicación es interesante porque sitúa la causa del suicidio en el proceso interno de la creación. ¿Es posible que la obra actúe como un veneno en el interior de poeta? Si es así, ¿cómo ocurre esto?

Esta pregunta es un buen punto de partida para reflexionar sobre la naturaleza del pensamiento del artista suicida. Todas las otras causas mencionadas: consumo de drogas, problemas depresivos, vida disoluta, son, en rigor, experiencias que puede sobrellevar cualquier persona independientemente de su oficio o profesión.

Pero solo el poeta, y solo él, puede generar, desde sí mismo y sus creaciones internas, representaciones que empiecen a imbricarse de manera que, cada vez con

mayor intensidad y complejidad, terminen convirtiéndose en dispositivos de autodestrucción. ¿Puede el escritor crear mundos poéticos que lo lleven a desear la muerte?

La poesía, como lenguaje y discurso, tiene, lo sabemos, la capacidad de crear representaciones que se hallan al mismo nivel que la realidad o tienen un semejante valor de verdad, como hemos visto en la teoría de la verdad metafórica.

En poesía, la inmersión en el mundo lingüístico que construye el poeta es sumamente intensa. No existe, ciertamente, manera alguna de participar de la experiencia espiritual de otro sino a través de la interpretación del discurso poético. Esta peculiaridad de la lírica le otorga un poder creativo inconmensurable, casi diríamos prodigioso, sobrenatural.

El escritor de poemas, que para escribir se convence de la absoluta 'realidad', de la total 'verdad' de sus creaciones lingüísticas, cuando escribe sobre la muerte, ¿no está, en ese sentido, suprimiéndose por anticipado?

En esta línea, me he formulado preguntas generales que nos guíen en esta interpretación de los discursos metafóricos de nuestros poetas y la construcción simbólica de sus textos para tratar de encontrar caminos de interpretación certeros para cada autor y la comprensión de su trayecto hacia la muerte. Así:

La muerte, en Medardo Ángel Silva, ¿pasa de ser un motivo usual en la lírica parnasiana y posteriormente modernista, de una suerte de clisé poético, a convertirse en una posibilidad concreta de terminar definitivamente con una escritura tormentosa y sin futuro borrando al escritor?

En César Dávila Andrade, ¿es necesario suprimirse después de haber agotado el solitario e hipersensible viaje espiritual que lo llevó finalmente a perderse en el 'todo en polvo', entregarse al vacío y la nada?

En Ledesma, ¿no fue su ahorcamiento una forma largamente anunciada en sus poemas que tomó su incomodidad con la brutalidad de la vida familiar y las imposiciones sociales, y un gesto de rebeldía contra la falsedad de su sociedad, de su entorno concreto?

Estas preguntas me impulsan a interpretar la obra de los tres poetas en íntima conexión con su esencia existencial humana, con su individualidad, su 'ser en el mundo', su dimensión vital única e irrepetible, así como también con su aguda visión de lo absurdo del vivir. Pero, como se ha dicho, esta dimensión personal irrepetible necesariamente ha de conectarse con las esferas externas que rodean al ser humano.

Así, la tesis se inscribirá dentro de un marco interdisciplinario relacionado con la lectura crítica y el trabajo interpretativo hermenéutico sobre la poesía de Silva, Dávila y Ledesma.

14. Apoyos teóricos

14.1 Lenguaje y textualidad

Este trabajo se desarrollará mediante la distinción de los apoyos y referencias teóricas y conceptuales cuya función consistirá en apuntalar y reforzar la metodología de la hermenéutica y el discurso teórico de Paul Ricoeur, cuya finalidad serán apoyar el análisis y la interpretación del aspecto lingüístico y la textualidad de las obras estudiadas, por una parte; y, por otra, los materiales bibliográficos que me ayudarán a contextualizar y desarrollar aspectos relativos a los temas más específicos de la tesis.

Entre los primeros, mencionamos dos libros de Carlos Bousoño: *El irracionalismo poético. (El Símbolo)* (1977), y *Superrealismo poético y simbolización* (1978), cuya relevancia radica en el hecho de explicar el símbolo como un forma de expresión de naturaleza irracionalista, una concepción que completa y profundiza los planteamientos de Paul Ricoeur sobre este tema y que me será muy útil en la interpretación de los textos de los tres poetas, y de manera muy especial, en la obra de César Dávila Andrade.

El libro clásico de Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño* ([1939] 1994), constituye un material fundamental para comprender los alcances que el movimiento romántico muestra tanto en la personalidad del poeta como en el texto lírico, y me servirá para articular adecuadamente el ‘resto romántico’ que encontramos en Medardo Ángel Silva y en ciertos aspectos del modernismo en general.

Hemos citado ya a Northrop Frye y su trabajo *Anatomía de la crítica* ([1957], 1991), que propone la constitución dual del enunciado literario en dos aspectos: la visión natural y la visión espiritual, dentro de la cual se menciona el *mood*, como un estado específico del alma del poeta que se expresa en el texto. Este *mood*, concepto resaltado por Ricoeur, constituye uno de los componentes referenciales del enunciado metafórico, y permite explorar aspectos profundos de la obra que consolidan la interpretación.

Los apoyos teóricos en los que se respaldará la investigación en su aspecto contextual e interpretativo consistirán en un conjunto relativamente amplio y diverso de ideas y teorizaciones sobre el sentido que el ser humano otorga a la muerte y al suicidio,

con un énfasis especial, como es natural, en los autores que han tratado directamente las relaciones entre la muerte y la literatura, o, específicamente, la muerte y la escritura, el suicidio y la poesía, sobre todo Albert Camus, que, en su libro *El mito de Sísifo* ([1942], 1995), es quien más profundidad alcanza en su estudio sobre lo absurdo y su vinculación con el suicidio.

Del filósofo y escritor Maurice Blanchot citaremos pasajes de su obra *El espacio literario* ([1955], 2002), en el que reflexiona sobre las relaciones específicas entre la muerte y el acto de escribir, sobre el suicidio como acto cercano a la creación lírica, acaso parte de ella. Las relaciones entre muerte, erotismo y literatura son también un tema importante en las obras como *El erotismo* ([1957], 2007) y *La literatura y el mal* (1957), de Georges Bataille, cuyas ideas complementarán mi interpretación.

Una visión particular sobre las formas de experiencia que enfrenta el poeta suicida, en este caso David Ledesma, es la que propone Julia Kristeva en su texto *Poderes de la perversión* (1988), específicamente en el capítulo ‘Sobre la abyección’. En el caso de este autor, también emplearemos nociones específicas del libro de Eve Sedgwick *Epistemología del clóset* (1998).

Como se ha dicho, también es necesario prestar atención a discursos sociológicos sobre el sentido del suicidio en el conglomerado humano, para lo cual *El suicidio*, extenso estudio de Durkheim sobre el tema, ofrecerá interesantes datos.

14.2 Contextualización

La contextualización de temas específicos, como las características y la naturaleza del modernismo, estará apuntalada por la obra de Max Henríquez Ureña *Breve historia del Modernismo* (1964), así como por el libro *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana* (2009), del argentino Alberto Julián Pérez, y la obra de Ángel Rama *Rubén Darío y el modernismo*.

Emplearé también el texto *The politics of sentiment* (2006), del profesor guayaquileño Hugo Benavides, quien ofrece una lectura de Medardo Ángel Silva que, más allá de su poesía, trata de los aspectos sociales de la ciudad de Guayaquil relacionados con los modos de dominación de las clases altas que el trabajo de Silva implica en su época, y que, en su opinión, no se han desvanecido. Este libro tiene como complemento un artículo del mismo autor aparecido en la revista *Iconos* en enero del año, titulado ‘Medardo Ángel Silva: las voces inefables y el ser cholo en Guayaquil’ (2007).

Adicionalmente, como un estado del arte de los estudios sobre Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma, menciono los textos críticos que hasta el momento han configurado su aparato de análisis e interpretación, que han sido revisados para la elaboración de esta tesis.

Existen en nuestro medio varios estudios sobre las obras de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma que han aparecido desde hace varios años. Los tres poetas han sido objetos de relecturas y visiones críticas renovadoras, que han generado un mayor conocimiento del significado y las implicaciones de su trabajo.

Se ha prestado una notable atención a la figura y obra de Medardo Ángel Silva, con varias biografías, estudios académicos, tesis de doctorado, licenciatura y maestría. Mencionaremos la biografía *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*, de 1983, escrita por Abel Romeo Castillo; el *Diccionario biográfico del Ecuador*, proyecto en línea de Rodolfo Pérez Pimentel; la colección *Obras Completas*, en la que se incluye el volumen *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, de 1966, en la que constan textos clásicos sobre el autor, como los escritos por J. J. Pino de Icaza, Gonzalo Zaldumbide, J. Aurelio Falconí Villagómez, Salcedo McDowall, Agustín Cueva Tamariz, Alejandro Carrión y Leopoldo Benítez Vinueza, entre otros. El libro *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*, de Fernando Balseca Franco (2009) es uno de los estudios más amplios y documentados de los escritos sobre el poeta hasta el momento; del mismo autor, se han publicado los ensayos *Medardo Ángel Silva, un raro de la lírica modernista ecuatoriana* (2002). Se mantiene inédita la investigación ‘Los modernistas portuarios’ (2004).

Es imprescindible tomar en cuenta también los estudios introductorios de Mario Campaña en *Poesía modernista Ecuatoriana* (1991), y Hernán Rodríguez Castelo, en *El árbol del bien y del mal* (1971), además de importantes trabajos como *Medardo Ángel Silva*, de Julio Pazos (1983).

Existen otras obras dedicadas al poeta guayaquileño, de quien se han ocupado críticos y escritores como Jorge Martillo Monserrate, Marcelo Báez, José de la Cuadra, Alejandro Carrión, Alfonso Rumazo, Antonio Sacoto, etc. A partir de estas fuentes, se buscará profundizar en el sentido poético del controversial suicidio del escritor en el contexto sociocultural de su época y su ambiente.

Sobre César Dávila Andrade existen trabajos importantes, como los de Rosa María Crespo, *Tras las huellas de César Dávila Andrade* (1987), el artículo ‘El pez solo puede salvarse en el relámpago’, de Xavier Michelena, el ensayo *Combate poético y*

suicidio, de Jorge Dávila Vásquez, (1984), el libro de César Carrión *La diminuta flecha envenenada* (2007), el texto de Juan Liscano 'El solitario de la gran obra' (1967), el ensayo 'El pez solo puede salvarse en el relámpago', de Iván Carvajal (2003), el capítulo 'Dávila Andrade, sus obsesiones y símbolos', de Agustín Cueva (1986) y el relevante ensayo de 2012 'César Dávila Andrade: el resplandor del abismo', escrito por María Augusta Veintimilla.

Estos trabajos, algunos bastante rigurosos, ofrecen visiones críticas algo contradictorias sobre la obra del poeta cuencano, y la mayoría evita profundizar la lectura sobre la última etapa de la obra de Dávila, llamada 'hermética' por Jorge Dávila, (con las excepciones de Carrión, Veintimilla y Carvajal), como si se tratase de un discurso inaccesible próximo al disparate. En esta etapa, precisamente, pueden encontrarse gran parte de las evidencias de la problemática existencial y espiritual de César Dávila que confluyeron en su muerte.

Sobre David Ledesma existen menos estudios, dentro de los que se destacan la semblanza escrita por Alejandro Carrión, titulada *David Ledesma Vásquez, el testigo de su propia agonía*, cuya importancia radica en el hecho de que da a conocer al poeta y su meritorio trabajo, y el prólogo del tomo de la colección 'Memoria de Vida', publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a cargo de César Vásconez, además del epílogo del libro, escrito por el poeta Ángel Emilio Hidalgo, y un texto de Ileana Espinel, amiga y estrecha colaboradora del escritor.

Como ya hemos dicho, la intención de esta tesis es relacionar rigurosamente la interpretación de la obra de cada autor con sus contextos y circunstancias, eludiendo la ya superada costumbre de aislar por completo el texto de su creador, como si el poema se hubiese escrito a sí mismo o por un ente inmaterial, y casi no constituyese un acto de significado humano.

15. El suicidio de la poesía

En la historia de la literatura, la estrecha relación que los escritores han entablado con la muerte puede ser ilustrada, de manera general, mediante casos y formas muy distintos entre sí. En primer lugar, los poetas se han ocupado de la muerte como tema o motivo, como lenguaje y retórica, una posibilidad del poetizar que implica reflexionar sobre la muerte, problematizarla, simbolizarla, pero que no supone, en la dimensión vital, una acción concreta ni un deseo que sobrepase la separación entre la

vida y la escritura. El poeta habla del suicidio, pero lo deja en el texto. No llega a darse muerte por más que lo haya imaginado y recreado en su obra.

Otro tipo de muerte es la del lenguaje mismo, la del poema mismo. El poeta ya no puede hablar, su decir se extingue, su obra muere y con ella muere el autor. El lenguaje se ha vuelto inexpresivo, el mensaje se ha tornado inexpresable, lo cual agosta la voz del autor, que, como tal, desaparece.

Otra manera de relacionar muerte y poesía consistiría en asesinar al poema, aniquilar la obra, forzar el lenguaje hasta que este se vuelva inocuo e insuficiente como forma de expresión y decir poético.

Y una última manera de vincular muerte y poesía serían los vínculos entre el fin poético y la culminación vital. Es la experiencia del poeta que, incapaz ya de decir y de vivir, se apaga como voz y se destruye como ser humano.

Lo que se pretende es indagar de qué manera estos poetas vieron en la muerte una posibilidad real de reaccionar a su visión de lo absurdo, cómo se poetizó este conflicto en su obra, de qué manera la aniquilación fue fantaseada y se transmitió a su escritura hasta excederla y traspasarla a la esfera de la vida material. Cada autor enfrentó distintas experiencias personales y sociales que forman parte de la configuración de su poesía.

David Ledesma enfrentó las convenciones ideológicas conservadoras y la idiosincrasia moralista de un ambiente social, el de las clases acomodadas de Guayaquil, a las que pertenecía su familia, que no toleraban el ejercicio de ningún trabajo intelectual por considerarlo improductivo, inícuo y sospechoso de propagar malas costumbres.

En el caso de Medardo Ángel Silva, son conocidas sus precarias condiciones de vida durante su adolescencia, dado su origen popular y su condición humilde, si bien en sus últimos años supo ganarse cierto aprecio público gracias a sus innegables dotes intelectuales.

César Dávila, alcohólico e hipersensible, llevó en Quito una vida disoluta amparado por amistades influyentes que llevaban adelante un proyecto cultural de izquierda y que le permitieron sobrevivir precariamente por un tiempo, antes de que se viera persuadido de exiliarse a Venezuela.

Parece, pues, innegable que existen elementos determinantes en el contexto histórico que vivieron estos poetas que influyeron en el desenlace de su trayectoria vital y literaria.

Capítulo primero

Medardo Ángel Silva (1898-1919)

*Nuestro mal no tiene remedio/
y por siempre hemos de sufrir/
la cruel mordedura del tedio/
y la ignominia de vivir*
(Medardo Ángel Silva,
'La canción del tedio')

1. El Modernismo. La conquista de la perfección formal en contraste con la búsqueda del sentido

Este capítulo tratará de Medardo Ángel Silva como un poeta en el que se concentraron dos tipos de contradicciones y conflictos; uno, de carácter estético: la ambigüedad ideológica y estilística del modernismo, que puso en crisis las relaciones del poeta y el mundo hasta el punto de escapar la realidad concreta; y otro, de tipo social con resonancias ontológicas: el ambiente de discriminación racial y consecuente pobreza en el que vivió el poeta, una de cuyas consecuencias es la aguda crisis de identidad que lo atormentó toda su vida y que lo llevó a desear la muerte como una solución al vacío y al absurdo de la existencia.

Para entender el trabajo poético de Medardo Ángel Silva y el sentido de su suicidio, hay que partir de un hecho fundamental: su filiación modernista. En efecto, no podemos concebir a Silva fuera de este ámbito estético que le dictó prácticamente toda su obra lírica, le envistió como el gran personaje de la vida intelectual de Guayaquil y le enseñó lo que llegó a saber.

También el modernismo fue parte del conflicto espiritual que lo llevó a la muerte, y, si bien en este capítulo vamos a demostrar cómo la presión social y su problemática identidad llevaron al poeta a darse muerte, también vamos a considerar el aspecto estético, la 'pose modernista', entre los factores que aclaran este suicidio.

1.1 Una nueva forma de concebir el arte

El modernismo fue popularizado en las últimas décadas del siglo XIX por el poeta nicaragüense Rubén Darío. Su influencia abarca prácticamente el ámbito total de la poesía escrita en español, y se considera un movimiento revolucionario, en cierto sentido. El autor argentino Alberto Julián Pérez, en su libro *Revolución poética y modernidad periférica* (2009), sostiene sobre Darío:

Consciente de sus extraordinarias dotes y de su genio, comparable al de los grandes poetas franceses del momento, ejerció un sano liderazgo sobre los poetas jóvenes y realizó una verdadera campaña de ‘conquista’ poética, que lo llevó de Centro América (sic) a Chile y Argentina, para culminar en España y lograr revolucionar en unos pocos años la poesía de la lengua. (2009, 11-12)

Como ‘inventor del modernismo’, “la dialéctica que impuso (Darío) en la poesía hispanoamericana y su manera de interpretar, con voz propia, los modelos europeos, reafirmó el valor de las literaturas nacionales. Junto a él apareció una constelación de grandes poetas, como Leopoldo Lugones y Julio Herrera Reissig” (Pérez 2009, 11).

Los modernistas fueron poetas experimentales y su objetivo mayor fue renovar el lenguaje de la lírica desgastado por los clisés del romanticismo. Trataron de ver el mundo con otros ojos, maravillados por las novedades de los tiempos modernos, aunque no dejaron de añorar el esplendoroso pasado de épocas históricas gloriosas. Trataron de insertarse en lo que ellos comprendieron en su momento era la modernidad, y renovaron su poesía, su técnica, temáticas y sus recursos sin perder de vista jamás el gran referente de la cultura europea, en especial la francesa.

En palabras de Ángel Rama, este proceso sociocultural en gestación incluía una especie de complejo de inferioridad. Sin embargo, el hecho de no estar al día con respecto a las modas europeas hizo que el poeta hispanoamericano buscara modernizarse según los estilos y temas en boga en Europa.

Comienza a imponerse un cierto isocronismo, por obra del cual la transformación literaria hispanoamericana sigue de muy cerca la que se produce en los centros culturales del mundo. La conciencia dolorida de estar relegados con respecto a los europeos, que era perceptible en los jóvenes del Salón Literario, ahora cobra mayor intensidad. El intelectual se propondrá sistemáticamente estar al día, considerando que si su arte no responde a las coordenadas europeas en cuanto a estilos y recursos literarios, no puede ser aceptado y respetado. Aún en aquellos casos en que recurra a asuntos pintorescos o costumbristas, aspirará a expresarlos de conformidad con reglas de fabricación modernas. (Rama 1970, 46)

Es interesante observar, con Alberto Julián Pérez, que este proceso de renovación estética, que se extendió rápidamente en los países de habla hispana, es un hecho tanto estético como político. Una vez perdido el esplendor cultural e imperial de España, la lengua colonizadora, propiedad ya de las antiguas colonias, pierde también su brillo, su expresividad, sus grandes autores. Darío y otros modernistas rescatan la lengua española con una habilidad que resulta históricamente asombrosa.

Pensemos que este hecho es político porque se genera en las periferias del pensamiento, la cultura y la ciencias, en sectores geográficos muy lejanos a los grandes centros de la civilización: París, Viena, Londres. La noción de la ‘modernidad periférica’ ilustra adecuadamente el fenómeno por medio del cual los territorios marginales experimentan la influencia de las nuevas visiones y formas de vida de la Metrópoli, las adoptan y las adaptan a sus condiciones particulares, que alcanzan ciertos rasgos de modernidad en algunos aspectos, pero que no han dejado de sufrir las carencias culturales, sociales y políticas de un territorio marginal. Adela Pineda Franco, citando a Rama, sostiene que

Los modernistas, sugiere Rama, irrumpieron desde la calle a la ciudad letrada, llevando consigo los trazos de la oralidad de esos otros lenguajes urbanos que se escapaban a la normatividad escrituraria. De aquí que el acendrado cosmopolitismo de sus paisajes de cultura esté articulado, paradójicamente, sobre la base del instrumental lingüístico de una dicción americana, aquella que se desprende del entramado de la ciudad real. Por ello, la innovación estética y el supuesto americanismo del modernismo, y en particular del modernismo dariano, estén íntimamente ligados con esta posición intersticial del modernismo frente a la ciudad letrada y frente a la ciudad real. (Pineda 2008, 3)

Podemos decir, pues, que el modernismo es una revolución poética que surge en la periferia, contagiada por el ambiente de la modernidad europea, que lleva a los intelectuales y artistas a buscar nuevas formas manifestaciones que expresen su pensamiento e inquietudes artísticas. Pero estas manifestaciones están relacionadas con procesos de índole económica y políticas, y son, desde luego, bastante precarios en relación con las grandes ciudades del Viejo Continente:

El proceso de modernización y apertura cultural acompañó al proceso económico y político modernizador. Fue un desarrollo económico condicionado y dependiente, cuyas limitaciones se harían evidentes durante las primeras décadas del siglo XX. (Pérez 2009, 12)

Aunque el modernismo nace con afanes revolucionarios, existe, naturalmente, una clara dependencia con respecto a la cultura europea, de la cual es imposible evadirse,

debido a los intensos procesos de colonización social y política experimentados en territorios que fueron conquistados, cuyas consecuencias se manifiestan, en el campo de la poesía y el arte, por ejemplo, en la admiración por los modelos europeos de lo que se considera estético y la necesidad de mostrar el dominio de las lenguas de los países colonizadores. Llama la atención que, siendo el modernismo un movimiento hispanoamericano, la cultura española no sea el centro de sus referencias culturales, sino que lo sea Francia. Max Henríquez Ureña afirma:

Por lo general, aunque con dejes ocasionales de gongorismo, el modernismo no fue a beber en fuentes españolas. En cambio, en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasiano, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal. (Henríquez Ureña 1962, 12)

Esta característica del modernismo puede explicarse por la abrumadora novedad que constituía la poesía francesa en el mundo europeo del siglo XIX, a cuyo atractivo sucumbieron las elites intelectuales del mundo hispano, que tenían acceso directo a las nuevas formas literarias que iban apareciendo gracias a sus ventajas socioeconómicas, que les permitían permanecer largas temporadas en Francia y aprehender su cultura.

El modernismo adopta el modelo poético francés como sistema general de referencias, repositorio de técnicas, escuela de situaciones a imitar, y ve este arte como algo necesario, determinante (su arte no es libre frente a su modelo). (Pérez 2009, 106-107)

De ahí que el modernismo resulte una tendencia compleja en la que existen, además de afanes de libertad, apegos obsesivos a la tradición, exotismo, desdén por lo que no resulta moderno o exquisito, formas contradictorias de ver lo literario, extravagancia, inconsecuencias, visiones caleidoscópicas de la realidad y el arte. La noción de modernidad periférica permite comprender este abigarramiento, estos intensos y complejos fenómenos culturales uno de los cuales fue el modernismo. Al respecto, afirma Alberto Pérez:

El diálogo constante y desigual con la cultura europea –a la que las culturas de Hispanoamérica consideran una cultura madre, y con la que mantienen una compleja interdependencia lingüística y estética, y una incómoda dependencia intelectual–, las élites de artistas han procurado expresar su personalidad creadora, tratando de hacer aportes propios y presentar una visión única y excepcional del propio ser y de nuestra identidad, y brindar una mirada reveladora de la cultura desde nuestra perspectiva. La poesía es uno de los géneros fundacionales del arte moderno: leer la poesía de José Martí y Rubén Darío de fines de siglo XIX, la poesía de Gabriela Mistral, Pablo Neruda

y César Vallejo de la primera mitad del siglo XX, desde la modernidad periférica, es un proyecto cultural vasto, en el que el crítico tiene que intensificar su habilidad hermenéutica. (2009, p.15)

Contrasta con la visión del modernismo como una tendencia superflua, construida alrededor de la cultura francesa, otro tipo de escritura modernista, incluso anterior a la publicación de *Azul*, de Darío, cuyo máximo representante es el cubano José Martí.

Martí se alejó voluntariamente del parnasianismo y del simbolismo franceses, y buscó en sus versos otra forma de ver el mundo cimentada en un nuevo encuentro con la poesía, cuya característica esencial era la libertad y el amor por lo más cercano: su tierra y su entorno vital, y de la misma forma, por la naturaleza y la sencillez. Lo natural es para Martí lo verdadero, en oposición al artificio, que desvía al sujeto de la hermosura. El autor Francisco García García sostiene que José Martí se ubica

contra la retórica vacua, contra el decir y no ser, contra el parecer y no responder con el ser mismo. (...) José Martí, como escribe Cintio Vitier (1978), encarna lo que dice. “Su literatura no dice que es literatura (aunque también lo sea): por debajo de sus otros decires argumentales, dice que es vida, que es compasión, que es hombre. O más bien, no lo dice en realidad: es vida, es hombre, es hambre y sed de justicia. Siendo se dice: no hay fisura para un distanciamiento del ser y el decir del último plano, que es el más evidente y totalizador, por eso el más inapresable. (1997, 5)

Como se puede ver, estas varias formas de comprender y ejercer el modernismo generaron formas de expresividad excluyentes, ideas poéticas opuestas y sistemas referenciales totalmente ajenos unos a otros. Este fue uno de los rasgos más sorprendentes del modernismo, cuya extrema variedad originó obras tan disímiles como intensas y originales.

1.2 El modernismo de Rubén Darío

En el estilo del modernismo, acuñado por Rubén Darío, se destacan aspectos expresivos que resultan marginales en el sentido de que se encuentran fuera de la realidad. Su visión se concentra en un mundo diferente al real: es un mundo de oropeles y joyas, de mujeres hermosas, princesas y máscaras, de arte y fantasía; pero también puede convertirse en la expresión de un yo espiritualmente intenso que “da la imagen del creador marginal: el poeta decadente, autodestructivo, sumergido, rechazado” (Pérez 2009, 103).

El poeta modernista no es un ser corriente. Es un elegido. Ha sido escogido por el mundo divino para llevar su mensaje. Su lenguaje es sofisticado y elevado, en concordancia con el mundo fabuloso que recrea en su lírica: “Es un lenguaje poético inédito que mira al lenguaje de la comunicación desde afuera: un lenguaje estético, cuyo objetivo es ser contemplado y producir asombro por sus raras combinaciones. (Pérez 2009, 104)

El poeta no puede pertenecer a la clase popular: su sensibilidad es exquisita, sus conocimientos son oceánicos. Detesta el vulgo y la expresiones populares, de las que huye. Forma parte de la aristocracia del pensamiento y el arte. La vida terrenal le importa poco y no se enreda en asuntos triviales o cotidianos. Su actitud es teatral, antinatural:

El imaginario modernista opta por “inventar” un modelo cultural idealizado pseudo-aristocrático que representa las aspiraciones sociales de las elites pequeño-burguesas criollas: su deseo de vivir en el “gran mundo”, de ser cosmopolitas, modernas, sofisticadas (Rama y Perus en Pérez, 2009, 109).

Lo importante de estos datos sobre la manera en que los poetas modernistas se veían a sí mismos es que esta resulta idealizada, y por eso se produce una suerte de choque contra el mundo concreto que constituye uno de los conflictos centrales del modernismo, agudizado por la sensibilidad de sus practicantes. Este choque contra el mundo se manifiesta de varias maneras, e implica también una colisión de esferas culturales y ambientes sociales. Para el modernismo, el poeta es un ser perfecto, divino, para quien el mundo real no está a su altura.

Este mundo aparte del poeta modernista es el mundo privilegiado de los hipercultos y los hipersensibles, los “aristos”: el arte queda situado fuera de los cotidiano, al margen de la vida pero por encima de ella, en un terreno más elevado, donde se pueden experimentar sensaciones extremas. La meditación sobre la técnica poética y los medios expresivos sobre el “oficio” del poeta, se vuelve parte integrante de la temática. (Pérez 2009, 104)

La crítica ha pensado que el modernismo es el periodo epigonal del romanticismo hispanoamericano, una suerte de postromanticismo que en efecto reacciona contra él, pero que, en muchos aspectos, lo acentúa y lleva a extremos. El romanticismo se constituyó como una revolución artística, social, política, cuyo objeto era cambiar al ser humano desde la ideología hasta la espiritualidad. Su principio fundamental fue la libertad y la individualidad del hombre, especialmente del creador. Se opuso vehementemente al racionalismo de la Ilustración y del Clasicismo.

El romanticismo rescata a intuición, la espiritualidad, el sentimiento, rechaza las coacciones y las imposiciones del clasicismo, que impiden al artista crear en libertad. Busca abolir los credos y las preceptivas artísticas, pues considera que los valores estéticos se encuentran en el ‘genio’ de la obra, producto de la genialidad del artista como individuo único e irrepetible.

La libertad que busca el romántico se relaciona con la naturaleza, que es vista como paradigma de belleza y de grandeza. El romanticismo implicó una ruptura radical con los viejos paradigmas de comprender el arte, la estética y la creación, y echó abajo muchos principios vigentes desde Aristóteles. Opuso lo actual y el porvenir al pasado caduco y agotado.

El modernismo muestra, con sus particularidades, también una búsqueda de renovación, esta vez contra los excesos románticos en su decadencia; además, resalta la individualidad del creador y se sienten a gusto en el ambiente moderno actual para su época. A estas características habría que añadir la influencia determinante de la cultura europea, que lo complementa y perfecciona, mediante la influencia del parnasianismo y el simbolismo. Así, el modernismo “se expresa por medio de un estilo conscientemente ornamentado, exponiendo la convencionalidad, la no naturalidad del lenguaje poético: su condición estética” (Pérez 2009, 104).

Otras características formales del modernismo son las imágenes recargadas, las metáforas extravagantes, las referencias rebuscadas, que tienen la intención de atrapar a atención de los lectores de manera que el asunto o tema del que se escribe pase a un plano secundario. Comenta Pérez que

la acumulación ornamental tiene un efecto persuasivo sobre el lector modernista, lo convence de que el poema está efectivamente logrado como obra de arte, porque el ornamento, como objeto poético “autónomo”, moviliza su sensibilidad. (2009, 105)

Vemos, pues, que la ‘revolución’ modernista es, ante todo, formal. En su afán de superar y abolir el desgaste del romanticismo, se concentra en las formas y en las técnicas poéticas, que son renovadas o actualizadas desde viejos modelos de la poesía española. Hay en este aspecto un importante matiz que se debe señalar. Para el modernismo, el mensaje y la belleza de la poesía está no en lo dicho, sino en la forma cómo se dice. Por eso el poeta

busca cambios en sus técnicas poéticas: amenaza con convertirse en un tecnócrata, en un maestro del uso de los metros, las rimas, las figuras que permiten profundizar los matices verbales. Su cerebralidad antirromántica producen una tensión con el arte

romántico, al que el arte finisecular modernista alude como epígono. El alcance y nivel cultural de sus alusiones intertextuales establece una dialéctica entre la modernidad y el “arcaísmo” (la alusión clásica, el uso de metros antiguos) que esa modernidad cultiva casi como una fetiche. (Pérez 2009, 109)

Lo dicho hasta ahora puede ya constituir un panorama del conflicto social que implica el modernismo como revolución poética de la modernidad periférica, en el que resaltan las contradicciones. Por un lado, se plantea como una renovación, y recibe con entusiasmo las novedades del cambio de siglo; sin embargo, detesta al vulgo y su masificación, que surgen de esas mismas novedades técnicas, sociales y económicas.

El modernismo surge en Hispanoamérica, la periferia de Europa, y, dada la decadencia de la cultura española, adopta para sí los modelos estéticos franceses. Su identidad, es, por tanto, el fruto de una alienación que desconoce o vuelve exóticos los referentes culturales que le son propios. La extravagancia del poeta modernista lo aleja de la gente común y la cotidianidad. Busca pertenecer la aristocracia burguesa, que es la clase social a la que podría entender bien como interlocutor, bien como público. La belleza solamente puede ser hallada en las manifestaciones de elitismo. Así:

Como consecuencia de este cambio estético-histórico, emerge un nuevo tipo social de artista, autor de un proceso excepcional de percepción refinada que expresa en su obra, mostrando su sensibilidad y educación. Es un poeta perfeccionista, hiperculto, un virtuoso de la forma poética (y no un mero aficionado al arte), un aristócrata del intelecto. Este artista escribe para un público culto porque aprecia su trabajo profesional y es parte de una élite que participa activamente en la formación de la cultura, a través de sus libros, su trabajo periodístico, los servicios que brinda el Estado. Se ve a sí mismo como un “cosmopolita”, un viajero que peregrina necesariamente al centro del sistema, cuya ideología artística y modelo poético asume: París, la capital cultural del siglo XIX. Siente su peregrinar como una suerte de ostracismo: el poeta no está completamente cómodo en ninguna parte a pesar de su voluntad de servicio, se sabe incomprendido. (Pérez 2009, 112)

El poeta modernista es, por lo dicho, un individuo ambivalente, en el que conviven importantes contradicciones. Experto en las formas, en donde se encuentra la belleza y la armonía, sufre a veces de crisis espirituales religiosas y de intensas melancolías, que surgen de su desdén por la vulgaridad de la vida, el aburrimiento, el hastío. A pesar de detestar a las masas, busca llamar su atención y ser aprobado en sociedad. Se construye como un personaje extravagante, en su afán de diferenciarse de los otros. Desprecia su entorno y añora estar en París. Se considera un solitario.

Estas características convirtieron a los modernistas en artistas difíciles de tratar y comprender fuera de los parámetros de su ámbito artístico. Algunos de ellos, efectivamente, no encontraron un arraigo que les permitiera seguir existiendo, y

sucumbieron a la imposibilidad de escribir y vivir como habían soñado. El suicidio representó para ellos una forma de remediar su irremediable conflicto con el mundo, el absurdo en el que terminaron viviendo. Uno de ellos es el modernista guayaquileño Medardo Ángel Silva, quien, a los 21 años, había terminado su vida creativa, ya que el mundo sobre el que escribió se convirtió en un imposible, pues el modernismo, en la época en la que Silva muere, se encuentra ya en su ocaso como movimiento poético y cultural. A su muerte, arrasaban ya las vanguardias y el modernismo era una anacronía. Como dice Pérez:

Este nuevo tipo social de artista tuvo serios problemas de inserción en el medio literario, una vez que el advenimiento de las vanguardias modificó la forma de escribir y sentir la poesía. Así, la historia determinaba que la vida poética de los modernistas concluyera a poco más de 20 años de su aparición: su labor epigonal del gran siglo romántico quedó suspendida y superada por la dialéctica inexorable de los hechos históricos. (2009, 113)

Para Max Henríquez Ureña, el modernismo fue, efectivamente, un movimiento renovador que indagó en la técnica de la escritura poética con gran creatividad y audacia. Sin embargo, la superficialidad en la que se fundaron sus principios formales, lo convirtieron en una tendencia ambigua y paradójica:

Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. Se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; se hacen malabarismos con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma. No es que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda: las torturas del alma contemporánea encontraron siempre repercusiones intensas en esa literatura; y en cuanto a los temas americanos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente en olvido; pero un ansia de refinamiento, que a veces degeneraba en frivolidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento. (1964, 34)

Sin embargo, no debe pensarse que el modernismo fue solo oropeles y princesas. Constituyó una renovación formal y conceptual de lo que en ese momento era la poesía escrita en español, cuya contribución a los grandes logros del romanticismo fueron escasos. Además, situó al poeta en un marco social activo, que asume una postura crítica frente a la falta de un proyecto cultural verdaderamente sólido en el ámbito hispanoamericano. Al respecto, Ricardo Ferrada, en su artículo ‘El modernismo como proceso literario’, sostiene:

Desde su origen periférico, con un pasado donde se habían constituido las bases del discurso cultural y literario, el modernismo emerge en las décadas finales de los ochenta del siglo XIX, en un contexto donde su presencia es un signo más de un momento de crisis y de polémicas; ahora, el antiguo escritor político, debe asumir que hay un sujeto que también discute, porque es su espacio de acción, esto es, el intelectual y el artista, los hombres que por antonomasia se dedican a hacer y a incluir culturalmente, una gura nueva derivada de los cambios de fines de siglo.

Un aspecto que debemos mencionar se refiere a una variable en apariencia secundaria, pero que se proyectará más allá de una materia a discutir: la reflexión acerca del lenguaje. De hecho, para los autores de nuestro tema, el asunto no se redujo al simple hecho de valorizar o no el idioma castellano, por ejemplo, su estatuto oficial o su pureza, sino que en particular esto se vio pensando en función de la capacidad estética o expresiva de las palabras.

Con ese punto de vista, la búsqueda modernista –y su desafío a la larga– era conformar otros medios o modos de decir, dada la rigidez a que se había llegado, especialmente en la reiteración de lugares comunes en el uso idiomático y también literario. Rubén Darío atacó en tal sentido el peso de la tradición, arrancada en América, por influencia, es claro, de España. (2009, 57-61)

El modernismo coincidió con una etapa en la que abundaron las novedades y adelantos tecnológicos, sorprendentes para la época: la plástica se incorporó mediante variadas técnicas a los libros impresos, al igual que la fotografía; el fonógrafo y las técnicas de encriptación del sonido permitieron a los contemporáneos de los modernistas tener acceso a la música culta: los avances y mejoras de las técnicas de impresión posibilitaron la aparición de innumerables revistas, los libros más recientes se conocían relativamente en poco tiempo, en razón del desarrollo de los medios de transporte, que los llevaban entre sus mercancías; las clases sociales acomodadas viajaban con frecuencia los núcleos culturales europeos, como París y Viena; el cine se convirtió en un arte y un espectáculo, en fin.

La sociedad cambió tanto en esta época, que era innegable la emergencia de nuevas concepciones y proyectos culturales. Los modernistas tomaron para sí esa tarea.

Así, se puede afirmar que el papel que el modernismo desempeña en la dinámica cultural del mundo hispánico evolucionó desde el culto a los ideales y cánones de belleza franceses y a las mitologías europeas ancestrales hacia un conjunto amplio y variado de propuestas de renovación cultural que, en cada país de habla hispana, se adaptó a sus procesos sociales y circunstancias históricas. Esta papel del modernismo en la revolución artística y literaria del ámbito hispánico es caracterizada por Max Henríquez Ureña de este modo:

En la segunda etapa (del movimiento modernista) se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno

misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte (1964, 34).

La crítica mordaz que Henríquez Ureña dirige a la primera etapa del modernismo se ve corroborada por otros críticos como Hernando Valencia Goelkl, quien escribe:

Es posible barruntar las grandes limitaciones del modernismo a partir de su contexto, es decir, del resto de la producción literaria en los años de su esplendor; pero también es posible atisbarlas intrínsecamente, en la ‘poética’ del movimiento. El caso es curioso y delicado, pues tiene que ver no tanto con la ideología como con la inteligencia. Hay una discrepancia escandalosa, incluso en el propio Darío, entre la lírica y la prosa; en Martí es desoladora, en Valencia es bochornosa. Esa creencia, por desgracia, no es casual; lo que Luis Cernuda denominaba “pensamiento poético” es algo que, sencillamente, no existe en el modernismo. (1976, 126)

Las objeciones de este crítico a los principios poéticos del modernismo están vinculados con su máxima convicción: el arte por el arte, que efectivamente excluía una gran cantidad de temáticas y expresiones poéticas que no cumplían con este precepto. Valencia Goelkl asevera:

El argumento de que “eso no tiene nada que ver con la poesía” es engañoso; en todo caso, cuando aparecen los modernistas había pasado ya, hacia mucho tiempo, la edad de la inocencia. Este es el punto neurálgico en torno a la riqueza y al desamparo que los modernistas nos legaron; expresado sumaria, y por lo tanto arbitraria e injustamente, consiste en el hecho de que no fue la suya una poesía inteligente. Sé que es grotesco negar la presencia en *Cantos de Vida y Esperanza* de un intelecto eminente y privilegiado; en cada uno de los modernistas de primera línea existía en alto grado la inteligencia en general, y la inteligencia poética en particular. Pero, aparentemente para ellos se trataba de un atributo vergonzante; perversamente se atribuían los estímulos más patéticos, obstinadamente se concentraban en un talante metódicamente irracional. (1976, 127)

1.3 El modernismo en el Ecuador

En el Ecuador, el modernismo fue una tendencia tardía. Mario Campaña sostiene que historiadores y críticos han delimitado el periodo modernista entre 1875 y 1910 para América Latina, y 1895-1930 para Ecuador (1991, 11). Sostiene este crítico que el modernismo ecuatoriano fue “mucho más que la generación decapitada. No solo porque rebasó los límites de la creación literaria, sino porque en ese ámbito, y específicamente en la poesía, constituyó un aporte mayor al que hoy se le reconoce” (1991, 10).

Subraya además que el modernismo tuvo más de actitud espiritual que de poética, en constante búsqueda del ideal, el arte y la belleza, “pues es común la actitud de los modernistas frente al arte y a lo bello como ideal no solo de la obra *sino de la vida misma*” (1991, 11).

Para argumentar su afirmación de que el modernismo ecuatoriano excedió la obra de los llamados poetas ‘decapitados’ (Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva) Campaña recuerda, por ejemplo, que la poesía simbolista, fue traducida al español por intelectuales guayaquileños como César Borja Lavayen, Francisco Fáquez Ampuero y José Antolio Falconí Villagómez, todos de Guayaquil (1991, 13).

El modernismo surge en el país rodeado de especiales circunstancias políticas, sociales y económicas. Estas tienen que ver con la avalancha de novedosos objetos, productos y prácticas culturales provenientes de Europa, cuyo atractivo residía en la impresión de ser ‘modernos’, nuevos, inéditos, y que resultaban atractivos tanto para las masas como para la gente culta. Además, como señala Mario Campaña, se trata de un época de importantes cambios en el continente y en el país:

Sus manifestaciones más importantes son la mayor penetración de capitales extranjeros, la implantación de la industria y la presencia de la tecnología que ello implica: la dinamización de la actividad agro- comercial y bancaria; la apertura de mercados para la materia prima procedente de América Latina- para el caso del Ecuador especialmente el cacao- y el consecuente auge del comercio de exportación; la expansión de los espacios urbanos; la promoción, desde el estado, de la educación laica y las profesiones liberales; y, un régimen jurídico que incorpora a la mayor parte de la población a la sociedad civil. (1991, 11)

La cultura se ve afectada de manera importante por estos cambios económicos y sociales, en razón de que los nuevos medios de transporte y comunicaciones permiten a la población romper con el tradicional aislamiento de un país subdesarrollado como el nuestro, y empezar a recibir productos y usos culturales que previamente no se conocían. Afirma Mario Campaña:

Los cambios ocurridos en el terreno de lo económico y lo social fueron especialmente influyentes en la cultura, sobre todo porque rompieron el casi total aislamiento nacional anterior, pusieron en contacto a la sociedad ecuatoriana con todas las del continente, a través de sus puertos, especialmente con los del sur, de mayor desarrollo y anticipados receptores y difusores de la vanguardia y, sobre todo, con los centros europeos de la cultura, determinando la presencia de modos, usos y preferencias muy diversos y ricos, con marcado predominio de lo francés y con visible influencia de la literatura italiana. (1991, 12-13)

Esta preferencia por los refinamientos de otros mundos culturales, en claro menosprecio e indiferencia al entorno cultural inmediato, implicó que los modernistas fueran considerados sujetos desentendidos de su propia realidad, superficiales y arrogantes. Campaña cita la defensa que Ángel Rama plantea a los detractores de Rubén Darío y sus seguidores:

Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista. Persistirá entonces esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil. Según eso, la generación de más encumbrados poetas que dio América Hispana y la que funda la autonomía poética del continente, habría estado integrada por locos que se negaron a tener público, a ser cubiertos de honores, a ser admirados y enaltecidos, a disponer de riquezas. Nada de eso hubo. El aforismo de que es la existencia la que determina la conciencia sigue en pie. En la realidad la sociedad no tenía honores y dignidad que dispensar a nadie... La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento, y una actitud respecto se respondió con desprecio, a la ignorancia provocativa con burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático. Los poetas edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar... (Rama en Campaña 1991, 27)

Las acusaciones dirigidas al modernismo en general, su espíritu evasivo, su desconocimiento de la realidad, su falta de compromiso, y el discutido principio del ‘arte por el arte’, tomado de los parnasianos, fue también en el Ecuador un tema de debate, especialmente en relación con los poetas ‘suicidas’, los ‘decapitados’.

1.3.1 Los ‘decapitados’

Medardo Ángel Silva pertenece a la ‘Generación decapitada’ un término acuñado por el crítico Raúl Andrade para referirse a los poetas modernistas Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, y el propio Silva. De estos escritores, Borja, Noboa y Caamaño y Fierro eran quiteños (aunque Noboa y Caamaño nació en Guayaquil, su vida se desarrolló en la Capital), y pertenecían a las clases aristocráticas. Ernesto Noboa y Caamaño y Arturo Borja viajaron a Europa, dominaban la cultura francesa y su educación era marcadamente europea. Fierro pertenecía a una adinerada familia quiteña de terratenientes.

Entre los ‘decapitados’, Medardo Ángel Silva resalta por su perfil social completamente distinto al de los otros miembros del grupo, por ser guayaquileño, de humildes orígenes y escasa educación formal.

Mientras entre Borja, Noboa y Caamaño y Fierro hubo contacto y amistad, no sabemos si Medardo Ángel Silva haya mantenido algún tipo de comunicación con los otros ‘decapitados’. Lo que sí es seguro, como demuestra Gladys Valencia en su libro *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía* (2007), es que, por medio de varias revistas, el poeta guayaquileño difundió textos críticos sobre la obra de los tres quiteños, y escribió sobre ellos con gran entusiasmo, sobre todo acerca de Borja.

Por su parte, los modernistas quiteños publicaron en revistas ensayos y poemas que recogían sus ideas de renovación estética y poética.

A pesar de que sus libros de poesía fueron tardíos, fue el espacio creado en las revistas el que les permitió publicar en vida y difundir sus ensayos y propuestas literarias para ser comentadas por una comunidad de lectores en formación. El círculo literario modernista es un círculo de escritores pero también de lectores: es un círculo de intelectuales. En las revistas literarias escritas entre 1895 y 1930 aparecen contribuciones poéticas, pero también ensayos críticos de Borja, Noboa, Arias, entre otros, apellidos que pertenecen al círculo modernista quiteño. A esta empresa se sumaron ensayistas como Zaldumbide, Carrera Andrade y Francisco Guarderas. (Valencia 2007, 13-14)

Según Valencia, esto demuestra que existió un contacto entre los modernistas que obedecía a una visión común de renovación de la sensibilidad estética, el arte y la literatura:

Los modernistas ecuatorianos, según mi trabajo, fueron actores de su tiempo, pensaron el proceso paradójico de las transformaciones en el Ecuador y describieron su propuesta literaria en un contexto más general de cambios. Hablaron del impacto de las revoluciones liberales y de la guerra mundial en la cultura. Estos modernistas, además, demostraron ser lectores críticos de las propuestas intelectuales de la época y ofrecieron sus propias cosechas en el campo de la literatura. (2007, 12)

Por otro lado, la obra de los ‘decapitados’ fue exigua: ninguno de ellos alcanzó a publicar más que un solo libro en vida. Sin embargo, su influencia en la época resulta determinante al examinar y valorar las diversas etapas históricas de la literatura ecuatoriana. Dice Valencia:

La historia de la literatura ecuatoriana nos ha provisto información acerca de los libros de sus modernistas. Así se conoce que Arturo Borja (1892-1912) escribió *La flauta de ónix* que se publicó en 1920, ocho años más tarde de su muerte. Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927) publicó *Romanza de las horas* en 1922 y preparaba un segundo libro de poesía, el cual no llegó a publicarse, titulado *La sombra de las alas*. Humberto Fierro (1890-1929) sacó a la luz *El laúd en el valle* en 1919, libro que inició la ‘Colección Apeles’ de la casa editorial Frivolidades y fue anunciado por Jorge Carrera Andrade, en la sección de ‘Libros Nuevos’ de la misma revista. El segundo libro de su autoría, *Velada palatina*, fue editado luego de la muerte del poeta en 1949. (2007, 13)

Seguramente la motivación que Raúl Andrade encontró para llamar a estos poetas ‘decapitados’ fue la forma de morir que experimentaron. Por mi parte, sostengo que, en cada caso, hay particularidades definitivas que impedirían considerar los decesos de cada uno de estos escritores como ‘equivalentes’ o comparables. Cada uno enfrentó su propia dilema, que intensificaría su deseo de muerte. En el caso de Borja, Noboa y Caamaño y Fierro, se conoce que consumían drogas asiduamente (morfina, opio, veronal), lo cual con seguridad les llevó a un estado de adicción que en cualquier momento podría generar una sobredosis, como ocurrió efectivamente. El único ‘decapitado’ que decidió matarse y tomó el revólver, suicida en términos estrictos, fue Medardo Ángel Silva.

Este círculo literario modernista en el Ecuador del que habla Gladys Valencia generó una obra significativa en relación con “los cambios operados en la naturaleza del lenguaje con el cual ellos (los poetas) experimentaron, y por un sugerente alejamiento de los temas consagrados en la literatura romántica” (2007, 23). Para Valencia:

la temprana muerte de muchos de ellos y la consagración de la literatura social de los años de 1930, como la literatura ecuatoriana más difundida, empañó la imagen de estos jóvenes poetas que se atrevieron a transformar las formas de entender la estética y constituyeron un hito clave de la modernidad en el Ecuador. En contraste con el literato e intelectual romántico, que intervino en debates jurídicos y propuso representar lo nacional, con referencias de paisaje y costumbres, el literato modernista de inicios del siglo XX se representó a sí mismo como “indiferente a la redención social y la política” y se entregó devotamente al proyecto de autonomización del lenguaje y la estética. Esta actitud, con serias implicaciones estéticas, estuvo acompañada por un amplio despliegue de espacios simbólicos que representaban mundos alternos al realista, y discursos críticos que insistían en la autonomía del arte y del lenguaje poético. (2007, 23)

De entre los ‘decapitados’, posiblemente sea Medardo Ángel Silva quien verdaderamente cumplió con la labor de vincular la obra de los modernistas y difundir las ideas innovadoras que su escritura poética y ensayística implicaron en el ambiente literario que buscaba renovarse y superar al romanticismo. Por ejemplo, en 1916 publica un texto sobre Humberto Fierro: ‘Un poeta selecto. Fragmentos de un estudio sobre Humberto Fierro’, en la revista *Renacimiento*, de Guayaquil, y en el mismo medio escribe un estudio en el que reconoce a Arturo Borja como a un verdadero poeta moderno, y trata temas de crítica y estética moderna. Además:

Silva resalta la importancia de la revista *Letras*. Considera que esta revista quiteña, desde el momento de su aparición, llegó ‘para llenar un angustioso vacío literario’ y para difundir poesía y crítica de verdaderos literatos, es decir, profesionales, gente de oficio. La primera imagen de Borja aparece asociada a su colaboración en la revista *Letras*. Así, Isaac Barrera, contertulio de Borja del consejo editorial de esta revista,

opinaba que este autor era en gran parte responsable de la propuesta de poner a dialogar las literaturas francesa y española en torno al paradigma modernista: (Valencia 2007, 81)

También la revista *Patria*, de Guayaquil, dirigida por Carlos Manuel Noboa y cuyo redactor fue Medardo Ángel Silva, publicó en 1918 el poema de Noboa y Caamaño ‘En la eterna armonía’, “que hablaba de la naturaleza de las subjetividades formadas en torno a la estética intimista de los poetas simbolistas y modernistas. La convocatoria de esta revista subrayaba el interés en hacer de esta publicación un lugar para el arte”. (Valencia, 2007, 104)

2. Medardo Ángel Silva, poeta modernista

El lector familiarizado con los textos de Medardo Ángel Silva reconoce fácilmente su filiación modernista desde sus primeros versos, los que componen sus primeros poemas, que vieron la luz en la revista *Juan Montalvo* (1914), así como en los textos que forman parte de su único libro terminado, *El árbol del bien y del mal*, se han elaborado sobre la base de la construcción de una voz poética plena de habilidades formales y caprichosas referencias artísticas, que con su discurso generan un mundo de ensueño y fantasía, de acuerdo con las prácticas usuales del modernismo, mencionadas ya.

Esta voz se pronuncia en los primeros poemas desde una no muy extensa gama de registros, matices anímicos, temas, y ambientes, pero con gran amplitud de recursos expresivos, que maneja con notable corrección, apropiados para construir un universo preciosista de fantasía y ensoñación que constituye un lugar de enunciación determinado por las tendencias líricas por las cuales Silva, como modernista, fue influido, a saber, el parnasianismo, del cual tomó la obsesión por la perfección formal, y el simbolismo, y sus afanes de novedad y renovación.

De acuerdo con la lectura hermenéutica que aplicaré en estos textos, será posible acceder en este discurso a la dimensión simbólica y metafórica, cuyos sentidos relacionaremos, como se expuso en la introducción de la tesis, con la ‘verdad’ referencial, que constituye su contraparte y abre el significado a la dimensión ontológica de la escritura. El autor Eduardo Silva, en su texto *Paul Ricoeur y los desplazamientos de la hermenéutica*, explica sobre este punto que:

La interpretación es, fundamentalmente, un esfuerzo por comprender las nuevas posibilidades que el texto abre y, subsidiariamente, la explicación histórica o estructural

del texto; cada interpretación es un nuevo acontecimiento de lectura que intenta desentrañar la significación de un texto; la interpretación es este encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector. (...) la interpretación es la actualización del mundo que el texto despliega en el acto de lectura. (2005)

Escogeré, para empezar la tarea de actualizar interpretativamente los textos de Silva, un poema significativo por algunas razones: fue el primero que publicó (a los 16 años)², y constituye una buena muestra de la facilidad con la que asumió los clisés modernistas y sus formas de expresión estilística. Es un poema que se puede tomar como una manifestación representativa de varios trabajos de Silva, en los que lo fundamental es el plano de la expresión y la destreza técnica, sin que, en apariencia, existan mayores elementos significativos en el campo semántico. Siguiendo el método hermenéutico, podemos explicar sin dificultades la estructura y composición del texto, determinar su sentido y definir su referencialidad. El poema se titula ‘Paisaje de Leyenda’:

Paisaje de Leyenda

Muriente sol en el ocaso inclina
La rubia testa bajo nubes de oro
Recogiendo el luminoso tesoro,
Que la estrellada noche se avecina

La Tarde ya en sus púrpuras declina...
Entona un himno el piélago sonoro,
A cuya margen, sílfides en coro
Hacen su blanca desnudez divina.

De la onda surge con amarga pena
El suspiro de amor de una sirena
Que roba, grácil, viento vespertino;

Y al murmullo fugaz de las canciones
De su rosado caracol marino
Danzan en las arenas los tritones.

Los elementos fundamentales para comprender, mediante este poema, la estructura y significación del mundo lírico de Silva, son fácilmente identificables como componentes del discurso metafórico: un paisaje marino, el atardecer, una sirena que

² En octubre (de 1914), Silva solicitó a su amigo el periodista José Buenaventura Navas Villegas la publicación de una de sus poesías titulada ‘Paisaje de Leyenda’ que salió en la revista *Juan Montalvo*. Ya era un poeta seguro en la forma y en la música y por eso le recibieron dos sonetos más muy a lo Edgar Allan Poe y a lo Julio Herrera y Reissig, que dedicó Navas (Pérez Pimentel, 2017).

suspira, tritones, caracoles. Objetos y seres inexistentes o idealizados que buscan ofrecer un ideal de belleza y ensoñación.

Estos elementos obedecen al mandato modernista (más exactamente, parnasiano) del ‘arte por el arte’. La perfección formal es indiscutible: los recursos de versificación están dispuestos métricamente según reglas muy exactas: se trata de un soneto perfecto, compuesto por versos endecasílabos, rimados según las normas usuales de este modelo textual, cuya perfección métrica es indiscutible. Esto responde también a los principios de la escuela modernista, que, como se ha dicho, cultivó la total exactitud formal de la poesía.

Aquí podemos detenernos para llamar la atención sobre un primer problema digno de reflexión: la maestría del poeta contrastada con su temprana edad (16 años). Este elemento será determinante en la recepción crítica de Silva, considerado y canonizado poco después como un ‘niño prodigio’ por la crítica de su tiempo.

En efecto, es bastante llamativo que a tan temprana edad, un autor logre un dominio tal de formas poéticas complejas como el que consiguió Medardo Ángel Silva. Esta es la razón por la cual se le negó la publicación de algunos de sus trabajos, pues los editores de revistas y suplementos pensaban que se trataba de plagios o copias de poemas consagrados. Silva era dueño de un talento insólito para la versificación en un joven de su edad, lo cual, en un ambiente literario marcado por las ‘modas’ formales del modernismo, no tardaría en fascinar a los lectores cultos.

En el plano semántico, lo que el poema dice parece poco: la escena marina, claramente idealizada, no llama la atención como mensaje ni tiene mayor importancia referencial, pero resulta pertinente en el contexto del modernismo y su reacción al trascendentalismo y gravedad del movimiento romántico al cual buscaba superar. Así, lo que es aparentemente significativo, en este poema, es el dominio precoz de las fórmulas en un escritor tan joven e inexperto.

El texto se ajusta, así, a las necesidades expresivas modernistas, que huyen de los problemas hondos y exigen al poema únicamente ser “bello”. Como afirma Alberto Pérez:

El clisé emblemático e icónico es una coartada para estar en otra parte, el arte se transforma en evasión. El poeta inscribe su labor artesanal en la decoración exótica que ocupa el primer plano de la descripción. *Para Darío la construcción calculada del mundo poético es más importante que la autenticidad de ese mundo: lo fundamental es que el objeto sea bello.* (2009, 122) (las cursivas son mías)

En textos como este, la obsesión ulterior del Silva (la muerte) se encuentra aún muy distante. Sin embargo, estos poemas iniciales cumplen una importante función en la definición de las condiciones iniciales que van demarcando el camino que sigue la obra del poeta, cuya conclusión, como sabemos, es el suicidio.

En el poema, aunque el aspecto formal parece predominante, existe un segmento que es el que otorga sentido al texto más allá de su estructura perfecta: es la alusión al atardecer, expresado de forma espléndida como una “muerte del sol” magnífica y casi inimaginable. La ‘muerte del sol’ es una metáfora del atardecer. Pero, como metáfora viva, no es solamente una forma exótica y elegante de referirse al ocaso. Que el sol muera significa, también, la desaparición de la luz, del astro divino y de la vida. Podemos considerarla, en relación con otros poemas de Silva, un elemento de la cadena metafórica que da a entender la desaparición del poeta, que es una entidad divina como el sol.

Aparece, entonces, un primer símbolo: la muerte grandiosa del magnífico sol como el fin, sea del poeta, sea de la poesía o del arte mismo. Este símbolo (el atardecer y la oscuridad como muerte, la declinación del gran astro) adquirirá ciertas variantes y terminará expresando, como verdad metafórica, un *mood* espiritual, un estado anímico clave para comprender el desarrollo de la obra posterior del Silva. La superficialidad resulta, entonces, relativa y aparente. Existe significación en esta composición, de la que solamente esperábamos ‘belleza’.

2.1 ‘La investidura’: hacia el enmascaramiento

Una vez planteadas estas ideas iniciales, revisemos e interpretemos uno de los textos de Silva que se pueden considerar verdaderamente emblemáticos de su mundo poético, debido a que en él se encuentran los elementos centrales de lo que posteriormente serán las tendencias fundamentales de su poesía. ‘La investidura’ es la base para comprender algunos elementos de la problemática existencial contenida en la obra de Medardo Ángel Silva, así como las principales tensiones de su discurso lírico.

‘La investidura’ tiene como referencia el poema de la *Divina Comedia*, cuyas características intenta reproducir. Es el texto que abre el libro *El árbol del bien y del mal*, y que puede considerarse una suerte de *ars poética* de Silva.

Los paralelismos con la obra de Dante son notables: mientras el poeta toscano recibe la visita de Virgilio, quien lo guía por los círculos del infierno, Silva se encuentra con una Diosa que lo transforma en poeta y le explica todo lo que debe dejar atrás para

ir en pos de la belleza y la “Harmonía”. El poeta adolescente deberá transitar por sus abismos espirituales antes de asumir la nada fácil tarea de escribir poesía, que se presenta como una experiencia tan intensa como el descenso a los infiernos.

Pero, ¿llegó en verdad Silva a los infiernos y se asomó a los abismos? Veamos.

‘La investidura’ es un texto que funciona, para la mayoría de poemas y etapas creativas de Silva, como el núcleo de su pensamiento poético. En el texto se presenta, como se ha señalado, una escena muy semejante al inicio de la *Divina Comedia*, en que la voz poética, después de describir con detalles asombrosos el extraño e incomprensible lugar en el que se encuentra, recibe, de aquella Diosa indefinida, la misión de escribir. La escritura tiene, a su vez, un objetivo que debe alcanzar: “La Harmonía, la Harmonía, la Harmonía”.

La encomienda de la Diosa viene de lo alto y busca dar sentido a la existencia del poeta “adolescente”, como el mismo Silva se califica en el texto. Lo interesante de ‘La investidura’ es la idea, verdaderamente fundamental, que Silva repite tres veces como su Santo Grial: la Harmonía, la cual, evidentemente, posee una dimensión simbólica. Se trata de un concepto insoslayable para comprender el carácter modernista de la poesía del guayaquileño, y también el propio modernismo. El crítico argentino Jorge Monteleone caracteriza la Harmonía como una aspiración estética nuclear en la obra de Rubén Darío, que se expresa como una obsesión por lograr el dominio del ritmo del poema y alcanzar la comprensión de las cadencias y regularidades que rigen la vida y el universo, en lo cual se fundamentaría el ideal de belleza y el sentido del arte y la poesía como lo entiende el modernismo. Dice Monteleone:

La Harmonía fue para Darío lo que la Idea para Mallarmé: la noción que sustenta la semiosis poética. (...). La Harmonía en Darío ya surge como noción central en *Prosas profanas*, publicado en 1896, un año antes de “*Un coup de dés*”, y fundamenta toda la revolución rítmica que va a transformar para siempre la poesía en lengua española. (...) En el poema ‘En las constelaciones’ la Harmonía pitagórica, que manifiesta el orden, se rasga con el orfismo que equivale, como lo ha leído (Darío) en *Los grandes iniciados* (*Les grands initiés*, 1889), de Edouard Schuré, “la noche santa consagrada por Orfeo a los misterios de Dionisos”. (2016,10)

Así pues, para el modernismo, la Harmonía representa el orden supremo, la calma perfecta, la creación irreprochable, en contraste con la tumultuosa expresividad del espíritu romántico. La Harmonía es el símbolo de la perfección y el orden ideal.

El símbolo, según Paul Ricoeur, es una expresión que funciona en la lógica de la metáfora, pero difiere de esta porque no se forma propiamente en el campo lingüístico.

Mientras la metáfora se articula indefectiblemente por medio del lenguaje, el símbolo puede pre-existir a él, o rebasarlo. Sin embargo, el símbolo permite el traslado de la experiencia del sujeto al discurso.

Para Ricoeur, el símbolo constituye una manifestación sensible y una expresión verbal de algo que significa, pero que no existe como un concepto, y por tanto, genera un pensamiento y una reflexión constante para poder comprender su significación. El símbolo es un ‘pensar más’. Este es un proceso que se produce sobre todo en la poesía y la mitología, y la interpretación es la vía para desentrañar sus posibilidades de sentido. Dice el autor francés:

Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por aumento otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero. (...) Como consecuencia el concepto de interpretación recibe, a su vez, una acepción determinada; propongo darle la misma extensión que al símbolo; la interpretación, diremos, es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido escondido en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal; guardo de este modo la referencia inicial a la exégesis, es decir a la interpretación de los sentidos escondidos. (2003, 16-17).

Así pues, el símbolo muestra siempre una estructura doble que implica el traslado de un sentido primario o patente a otro latente, que solamente se puede reconocer en la “tensión analógica” que se produce entre ambos sentidos. El sentido literal es el que permite mostrar y percibir al sentido secundario u oculto. Así, el símbolo poético se genera junto con la expresión, aparece cuando el lenguaje le da materialidad.

Así pues, el símbolo implica un ‘significar más’ de lo que aparentemente se dice, es decir, excede siempre el sentido, patente y latente, para generar nuevas posibilidades de significación. La lectura interpretativa del símbolo, será, entonces, infinita; será siempre, como se ha dicho, un ‘pensar más’, porque estará marcada por la lógica del excedente de sentido que se genera desde la naturaleza simbólica pre-lingüística y su imposible aprehensión cabal por el lenguaje.

El símbolo, sin embargo, es detectable y funcional en la interpretación precisamente porque depende de un encadenamiento metafórico que enmarca y contextualiza su sentido. De ahí la interdependencia entre la lógica simbólica y la metafórica.

Tras esta explicación, volvamos al poema que estamos analizando para reconocer los elementos simbólicos que lo componen y sus relaciones metafóricas. En

‘La investidura’, la palabra *Harmonía* constituye un símbolo que parece referirse a la perfección formal como una especie de destino idílico que debe perseguir el poeta. Hace referencia al conocimiento absolutamente claro y perfecto, cercano a un estado de contemplación de la belleza semejante a la beatitud.

Este concepto se relaciona también con *Harmonía*, la diosa griega de la concordia y la conciliación, del orden supremo. Sabemos por la mitología que *Harmonía* recibió un collar el día de su boda que le trajo desgracia y desdicha. ¿Está presente también este sentido en la búsqueda poética de Silva y los modernistas? ¿Es el poeta consciente de ello? Estas interrogantes nos conducen al exceso de sentido, infinito por naturaleza, que nos lleva a considerar a la *Harmonía* como un símbolo cuyo sentido, aunque puede ser interpretado, es inexpresable por entero en términos lingüísticos, por lo cual su significado queda siempre incompleto o indefinido.

No obstante, sabemos ya que la *Harmonía* representa el mayor de los ideales modernistas: la perfección de la forma y la exactitud expresiva. Y es precisamente este sentido simbólico el que entra potencialmente en tensión con la pretensión de verdad del discurso metafórico, pues, si la *Harmonía* representa la perfección absoluta, chocará necesariamente con la imperfección del mundo que el poeta experimenta, generando así una disonancia que impide cerrar el sentido del símbolo. La *Harmonía* es orden y perfección, lo cual implica, en una extensión del significado simbólico, la posibilidad del caos y la desproporción.

Es decir que, en la investidura poética, está incluida la problemática modernista de la representación de la realidad como un *topos* inhóspito y groseramente imperfecto, que obliga al poeta a encerrarse en la ‘torre de marfil’ de su poesía. Este aspecto de la poética modernista genera a la larga un conflicto con la forma en la que el escritor construye su visión del mundo real, que dista tanto del ‘ideal armónico’.

Otro aspecto relevante de la construcción metafórica del poema, asociado al símbolo de la *Harmonía*, consiste en la naturaleza insoslayable del acto de la investidura para que el aspirante pueda considerarse poeta.

El escritor ha de ser reconocido y nombrado desde lo alto, y por ello carece de la libertad de escribir lo que le apetezca. Son los dioses quienes le han otorgado sus dones; son ellos los que le indican sobre qué ha de escribir. El escritor es un ser de naturaleza divina (relacionemos esta idea con la majestuosa muerte del sol con que empieza ‘Paisaje de Leyenda’).

La verdad metafórica de Silva va, así, adquiriendo un contorno. La poesía es asunto divino. El mandato dice que se debe escribir sobre la Harmonía, la belleza externa, lo sensorialmente magnífico, la pura ensoñación.

El poema, que ciertamente consigue proyección por su inteligente creación de un ambiente misteriosamente llamativo, se concentra en esta determinación de la Diosa, que podría ser la propia Harmonía, aunque es más probable que la Harmonía sea, más bien, una de sus virtudes:

Tenía en sus pupilas toda la sabiduría,
De sus manos brotaban los designios eternos,
Como un ave en su nido la sagrada Harmonía
Residía en sus labios. Su mirada vertía
Luz en los tenebrosos ventisqueros internos.

Una vez investido, la Diosa envía al lírico adolescente a cumplir sus empeños y a “musicalizar sus ensueños”. Este pequeño verso nos ofrece dos claves importantes. Primero, nos explica que la tarea del poeta es *musicalizar*, y, segundo, lo que hay que musicalizar no es la realidad, ni la vida cotidiana, ni la naturaleza, ni las ideas políticas o religiosas, sino los “ensueños” del poeta.

Tomemos nota de este importante elemento del lenguaje metafórico de Silva: los ensueños, la ensoñación. ¿Por qué nos interesa? Porque, como explica Ricoeur, en un momento determinado, la verdad metafórica, que desplaza el sentido literal del lenguaje para instaurar otro, autónomo e innovador, debe, necesariamente, reconectarse con el plano referencial. Y lo que Silva está haciendo en su investidura es dirigiéndose en sentido contrario: va hacia el sueño y la fantasía.

¿Por qué? Porque la Diosa envía al poeta adolescente a musicalizar sus ensueños. Esta es la materia poética de Silva. Es un mandato determinante, porque refuerza la oposición del mundo poético frente a la visión de lo real, que en Silva fue un problema de grandes magnitudes.

En este punto de la reflexión es necesario detenerse en las propuestas del escritor suizo Albert Beguin, en su obra *El alma romántica y el sueño* (1939), extenso ensayo en el que examina qué es el sueño para los poetas románticos, y cuál es su estatuto como forma de conocimiento y generación de mundos líricos. Que apliquemos estas ideas a la poesía de Silva quiere decir, llanamente, que encontramos en él muchas de las motivaciones que animaron a los románticos, como ocurre en el caso de varios modernistas (incluso el mismo Darío y su entusiasmo por Hugo). Dice Beguin:

Ciertamente los románticos ya no creerán que una suma de hechos debidamente comprobados conduzca al saber supremo; pero conservarán la esperanza de un conocimiento absoluto, que para ellos representará algo más y mejor que un simple “saber”: un “poder” ilimitado, el instrumento mágico de una conquista y aun de una redención de la naturaleza. Para ellos se tratará de un conocimiento en el cual participe no sólo el intelecto, sino el ser entero, con sus más oscuras regiones y con las aún ignoradas, pero que le serán reveladas por la poesía y otros sortilegios. Sin embargo, en esta ambición desmesurada, prometeica, que abre la puerta a todas las confusiones como también a las más concretas aventuras espirituales, los principios de crítica y de apoyo en la experiencia, aprendidos en la escuela de sus mayores, no serán superfluos. (1939, 27)

Si examinamos la actitud del sujeto lírico en ‘La investidura’, vemos que su búsqueda puede definirse en los términos que propone Beguin para los románticos. El conocimiento no se encuentra en los hechos reales, el sentido no está en los objetos tangibles. El poeta percibe una especie de magia que le procura un saber, un poder ilimitado.

El rito de la investidura extrae al poeta del mundo, y lo ubica en un ámbito ideal y perfecto. Su tarea como poeta, lo dicen los dioses, debe alejarlo de la realidad y conducirlo a otro ámbito, el del ‘ensueño’. ¿Cómo opera, entonces, la ‘pretensión de verdad’ que la metáfora viva genera como la base referencial de todo enunciado? Para Silva, como para otros poetas modernistas (pensemos en los suicidas José Asunción Silva y José Antonio Ramos Sucre, o en los poetas ‘decapitados’), el mundo metafórico fantaseado, la ensoñación a la que los dioses lo conducen, choca, en un momento determinado, con la experiencia vital en toda su crudeza.

El alejamiento del mundo que el poeta recibe como misión en su investidura causa que, en cierta etapa de su obra, el ideal armónico se agote y se produzca una suerte de caída y colisión. Silva no sale indemne de ello. Es en los textos de esa etapa cuando empieza a aparecer como un asunto significativo el tema de la muerte.

En ‘La investidura’, la noción del poeta como un ser sobrenatural se refuerza en la interpretación de los siguientes pasajes del poema. Los afanes de ensoñación hacen del poeta un ser “divino”. ¿Qué significa eso?; pues lo más obvio: ser divino es permanecer fuera de la realidad, pertenecer a otro plano, no humano, al plano de los dioses, al de esos otros seres sobrehumanos que son los poetas.

Si hemos leído bien, lo que Silva dice es que él no es ya un mortal: no lo es, ha recibido de la Diosa su transformación en un ser que no pertenece ya a este mundo. La verdad metafórica de Silva es extrema: su representación de la realidad está constituida por la pura ensoñación. Solo la poesía es verdadera y solo en ella se puede existir.

El resto de consejos o sugerencias que la Diosa de la lírica ofrece al recién investido poeta resulta algo extraño: le pide que sea ingenuo (esto puede entenderse como una justificación de su tendencia a manifestar nostalgia por la infancia perdida, que Silva cultiva en otros textos), y vaticina que por este medio llegará a poseer “el reino de las cosas eternas”.

Recapitulemos: para Silva, el don de la poesía viene de los dioses, hace del poeta un ser divino, y su hábitat y ambiente natural es el ‘reino de las cosas eternas’, lejos del mundo tangible. Parecen ideas comprensibles y seguras para entender el discurso metafórico que ha generado el escritor, pero entonces surgen estos inesperados versos:

Y salvarás las duras verdades metafóricas
del hondo abismo de Ti mismo.
Y escucharás las claras músicas pitagóricas
Desde la noche de tu abismo...

¡Cuántas preguntas surgen de estas palabras!: ¿qué son estas *duras verdades*? ¿Por qué se las califica de *metafóricas*? Es una expresión difícil, porque aquello que consideramos ‘verdadero’ en un sentido material o cognitivo no es metafórico, pues la metáfora, esencialmente, choca y quebranta el sentido de verdad y realidad. Sin embargo existen –la Diosa lo dice– unas verdades que deberán ser salvadas (¿del olvido?; ¿de la incomprensión de los lectores y los hombres comunes?); pero lo más interesante aquí es que estas verdades se encuentran en “el hondo abismo de Ti mismo”, en el alma del poeta.

Meditemos en este segmento fundamental: “El hondo abismo de Ti mismo”. La mayúscula del pronombre puede implicar la intención de resaltar la condición especial del escritor, divinizado ya e investido, pero puede entenderse también como un llamado de atención al yo verdadero de Medardo Ángel Silva, aún no arropado por los tules, oropeles y joyas con los que en sus poemas preciosistas se cubrirá más tarde.

“El hondo abismo de Ti mismo” representa una consigna, un mandato poético que complementa la búsqueda eterna del principio de la Harmonía, que luego se refuerza:

y escucharás las claras músicas pitagóricas
desde la noche de tu abismo.

Albert Beguin escribe:

Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive. (105)

La tarea poética consiste entonces en una inmersión interna y en una búsqueda de imágenes que yacen en lo más profundo de la personalidad del poeta. En 'La investidura', hay que notar que la música pitagórica, expresión de la perfección matemática de la Harmonía, se oye *desde la noche y el abismo*, dos expresiones metafóricas que remiten al sueño (noche), y al interior del sujeto (abismo).

Observemos, pues, la 'disonancia' existencial (que contrasta con la Harmonía) implicada en este poema: el poeta es un ser cuya naturaleza le impulsa a una permanente exploración interna. ¿Cómo ha de vivir, entonces, en el caótico, grosero y brutal mundo exterior? ¿Cómo conciliar la construcción del discurso metafórico modernista, perfecto y fantástico, con la referencia externa a la que la metáfora viva retorna en algún momento? ¿De qué manera construir una base poética para asentar esa verdad referencial?

Recordemos la tragedia de *El albatros*, de Baudelaire (en *Las flores del mal*). Si solamente es posible la poesía como acto de divinidad, ¿es factible relacionarla con alguna visión de la vida? Silva no se lo pregunta en ese momento, pero ese es el conflicto que poco a poco va creciendo y tomándose su obra.

El poeta, desde su ámbito divino, desde la ensoñación en la que vive, debe, no obstante, experimentar el mundo. El plano real, sin embargo, es para él hostil e insoportable. El choque entre fantasía y experiencia de la realidad se plantea como un conflicto existencial que en algún momento se producirá y destruirá al poeta. Sin embargo, la poesía, en estos primeros poemas de Silva, aparece como un reducto infranqueable y perfecto en el que se puede conciliar la disonancia entre la imaginación y la representación del mundo. En el romanticismo, para Beguin,

con la imaginación, el autor concluye la toma de posesión del universo y la iluminación de la realidad por el sueño, a lo cual no llegó en su vida vivida. (1984, 66)

¿Cuál es la situación de Silva en este punto de su investidura? ¿Dónde se ubica la voz poética, tan cercana a su personaje de adolescente anhelante, en esta

transformación? Por supuesto, en la simbólica y dantesca selva exuberante, llena de inimaginables seres y fabulosos objetos, de arabescos y frutos de oro. Pero esta selva exuberante, Diosa incluida, es producto, precisamente, de lo que en la estrofa citada anteriormente se denomina “ensueño”. Ensueño: lo que no existe. O mejor: lo que existe solo para uno, para el sujeto de la ensoñación.

Albert Beguin caracteriza las relaciones entre la subjetividad y el sueño como la generación de un universo individual único que solo se presenta en el soñador, en contraste con el universo general, que se comparte con los otros en estado de vigilia. El poeta romántico, mediante la exploración de sí mismo, accede a un mundo constituido por la ensoñación que es irrepetible. Beguin dice:

(...) los románticos, según veremos, se apoyan en una metafísica idealista o en una experiencia inmediata que concuerde con ella, y llegan a afirmaciones del todo opuestas (respecto de Freud): para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados ‘subjetivos’ los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que “es más nosotros mismos” que nuestra misma conciencia. En vez de un sujeto que copia fielmente un objeto que permanece exterior a él y le da la cara, concebirán una estrecha interpenetración de uno y otro, y el único conocimiento será el del buceo en los abismos interiores, el de la concordancia de nuestro ritmo más personal con el ritmo universal; conocimiento analógico de una Realidad que no es el dato exterior. (1984, 30)

Y complementa esta aseveración:

El sueño no es más que poesía involuntaria. Esta fórmula tan nueva se encuentra casi palabra por palabra, siete años más tarde, en Jean Paul, en su tratado de 1798, y la comparación entre el sueño y la creación poética será una de los temas constantes del romanticismo. Pero la intención es diferente. Sobre la base de su experiencia personal, Jean Paul compara al soñador con el poeta; cree en la omnipotencia creadora de la imaginación, única que puede satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el Infinito. (1984,30) (Cursivas del autor)

Ese es el *locus* desde el que habla el poeta, el mundo fantaseado al que Silva va a cantar, sobre el que va a construir su obra, su discurso, su verdad metafórica. Un mundo que debe considerarse una bella y compleja ensoñación, por su enorme distancia con la pretensión de verdad de la metáfora, por su alejamiento con respecto a los hechos reales y por su origen en la imaginación y el sueño.

En verdad, Silva se encuentra, nos lo ha dicho la Diosa, en la noche y en el abismo. Ella dispone que el joven poeta se examine en la sombra, que se lea a sí mismo, como si fuese un “libro abierto de Verdad y de Vida”. Tomemos nota de la dualidad implícita: ¿cuál es la “Verdad” que se debe cantar: el ensueño o la experiencia de la vida?

El resultado de todo esto es la aceptación de la investidura y el cumplimiento de la misión divina, que hay que transcribir en su totalidad para captar todos sus matices, particularidades y complejidades. Dice el poeta:

La absorta muchedumbre desde entonces me ha visto
 -los ojos encendidos por la sagrada fiebre,
la frente coronada de espinas como Cristo,
 las manos temblorosas del melencólico orfebre-
desdeñando las fútiles cosas del universo,
 consagrar mi existencia la apolíneo rito;
así tiene mi vida la armonía de un verso
y es rítmico sollozo lo que naciera grito. (Las cursivas son mías)

E indiferente al Tiempo y al Dolor peregrina
 Por la ignorada senda mi espíritu romero,
 Mientras en la asechancia de la sombra asesina
 Vanamente me envía sus flechas el Arquero!

Estos versos son, ciertamente, enigmáticos: la complejidad se origina en la curiosa manera con la que Medardo descompone los principios de sentido que había impuesto en las estrofas precedentes, y que generaron, de hecho, bases firmes para entender su reciente poética.

Pero en estas dos últimas estrofas, estos principios se desordenan y nos desorientan: ¿qué tiene que ver con todo esto Cristo? ¿Es el poeta no solo un ser divino, sino un mesías? ¿Trata Silva de acentuar el patetismo del sufrimiento del poeta mediante la imagen del Hijo de Dios? ¿Cuáles son las cosas fútiles del Universo? ¿Las que no corresponden a esas verdades que se encuentran en el propio yo del poeta, en su abismo, que debe leerse como un libro según el consejo de la Diosa?

Parece que todo lo que no tiene que ver con el sufrimiento del poeta fuera lo fútil, pues enseguida se da a entender que el rítmico sollozo del verso ‘armónico’ surge del grito, es decir, del dolor. ¿De dónde surge ese dolor? ¿A qué experiencia responde?

Una de las características más marcadas del modernismo como tendencia poética fue la amplitud y variedad de mundos referenciales y arsenales simbólicos que acumuló, en diversos autores, etapas y obras. Se puede entender que ‘La investidura’ trata de reflejar toda esta complejidad de manera general.

Las resonancias del parnasianismo y el simbolismo, combinadas con un espíritu que se puede considerar, como se ha visto, aún romántico, dotan al modernismo de una particular riqueza, pero pueden también generar un abigarramiento en el que es difícil comprender en sentido y la función poética de algunos elementos.

Después la voz lírica dice que, en la peregrinación que constituye el trayecto poético, su espíritu es “indiferente al Tiempo y al Dolor” (hay que notar las mayúsculas), y que, además, está acechado por un sujeto que le lanza flechas al que llama simplemente “el Arquero”.

De todo esto se obtienen más dudas que certezas. Silva ha mencionado temas importantes: el ensueño como Verdad, pero también la Vida, el abismo en el que se encuentra, y los ha incorporado al clisé del bardo como orfebre del sufrimiento, incomprendido y atacado, que desprecia la superficialidad del Universo.

He aquí el principio de la contradicción que Medardo Ángel Silva con el tiempo empezó a advertir y resentir mientras maduraba, cuando crecía como ser humano y como poeta, mientras vivía y dejaba atrás la candidez de su adolescencia y la ensoñación lírica: las cosas fútiles del universo, ¿no son acaso las torres, los palacios, las princesas, los laúdes, los bailes en castillos, las cortes alejadas y desconocidas y las danzas exóticas? ¿No lo son las mitologías lejanas y ajenas, imaginadas a partir de lecturas con las que llenó sus versos? ¿No cae Silva en una inconsecuencia al escribir sobre estas veleidades cuando en un momento dijo que *la verdad estaba en sí mismo*?

Este es un rasgo del posterior conflicto del poeta, cuyo terreno estaba ya preparado por la separación radical de la vida pedestre, cotidiana, real, y el mundo perfecto de la poesía. Ese ‘*sí mismo*’ constituye la clave de su posterior y agudo proceso de crisis de identidad expresado en un sinnúmero de poemas, pero hay que buscarlo entre los conflictos que se generan cuando el entorno cotidiano del poeta desmiente bruscamente las maravillas del mundo de ensoñación creado por la poesía, que es perfecto, ideal, ‘armónico’.

La idealización mediante la cual el poema representa un mundo intachable funciona en el discurso metafórico, y refleja por contraste una concepción de la vida corriente como una experiencia vacía e insípida. En el caso de Medardo Ángel Silva, incluye pobreza, carencias, conflictos sociales, insatisfacción espiritual. Así, el discurso poético de Medardo se disloca: en él se enfrenta el plano referencial con el ámbito generado poéticamente bajo el principio totalizante de la Harmonía.

Veamos, pues, en los textos de Silva, las tensiones que le perturban y examinemos su sentido para fundamentar la interpretación que se ha venido elaborando.

2.2 Un mapa del mundo poético de Silva

Hemos escogido un conjunto de fragmentos de poemas de Silva para caracterizarlos como tipos de textos en los que se desagregan los temas y actitudes planteados en ‘La investidura’ con el fin de interpretarlos en la misma línea. Veremos cómo, en estos poemas, se va configurando un conflicto que va desde la ensoñación y pasa por el agotamiento de los mundos preciosistas para terminar en la angustia y por fin en el deseo de muerte:

2.2.1 Preciosismo puro

Estos textos muestran una interacción lírica entre el espacio, el tiempo, la voz poética y un tú que con seguridad corresponde a una mujer amada o deseada. Lo llamativo es la habilidad con la que se compone el texto, absolutamente perfecta, sin defectos de versificación, de manera que el poema se lee como una suerte de ‘pieza de orfebrería’ cuya validez radica en su irreprochable forma. Su valor reside en la forma en que expresa del principio modernista del arte por el arte. Un ejemplo es el poema titulado ‘Intermezzo’:

La seda de tus lánguidas pestañas
a proteger tus ojos descendía,
ante la encantadora bicromía,
de las aristocráticas arañas.

Un solemne mutismo de campañas
al Vésper, nuestras almas invadía;
y, de súbito, habló la melodía
con un dulzor de pastoriles cañas...

Se comprende que existe una relación amorosa entre el sujeto poético y la mujer que lo acompaña, que viven su idilio perfecto en medio de la perfección del espacio evocado por medio de una forma expresiva igualmente perfecta. La elección de los vocablos es exquisita (bicromía, Vésper, dulzor). La relación de pareja implica siempre la sumisión amatoria del yo, sujeto poético masculino. El concepto reiterativo subyacente es la perfección del instante poético marcado por la Harmonía.

Para escucharla, se detuvo el viento...
a la maga caricia de su acento,
vibró tu carne de escultura, viva;

la noche se durmió en tu cabellera
y, besando las lilas de tu ojera,
se perfumó una lágrima furtiva...

En el poema titulado ‘Vésper marino’, encontremos nuevamente un despliegue de recursos preciosistas, que incluye elementos mitológicos (sátiros). El contenido del texto remite casi por completo a la imaginería del modernismo:

Joyas raras y sedas olorosas
prestigiaban tu dulce primavera
y al deshojarse tus palabras era
cual si estuvieran deshojando rosas.

El texto recurre también a la actitud de sumisión amorosa hacia la mujer amada frente a la cual el sujeto poético se prosterna: “Y me halló de rodillas el Poniente / viendo abrirse los astros dulcemente / en el cielo otoñal de tus pupilas”.

2.2.2 Referencias mitológicas. La mujer seductora

En algunos poemas en los que se busca demostrar un alarde de conocimientos sobre todo relacionados con personajes y episodios mitológicos. El texto titulado ‘Citeres’ es una variación del mito de la isla a la que llegó Venus después de haber emergido del mar. Encontramos en ella al sujeto lírico en una situación peligrosa: primero, como a Ulises, las sirenas le hipnotizan. No puede evadirse. Después, al recobrar la razón, se da cuenta de que, en la playa, unas mujeres le despojan del corazón, aunque eso le parece natural, pues no le causa sorpresa ni dolor: “Me incorporé... (Mordía en mis carnes el frío...). / Y miré un corazón palpitando en sus manos; / levé mi mano al pecho... y lo encontré vacío... / Y seguí, oyendo el ritmo de los astros lejanos...!”.

Lo llamativo de textos como estos es la aparición de la figura de la mujer que seduce y lastima, tan frecuente en numerosos poemas de Medardo. Si bien se trata de una suerte de ensoñación mítica, la fantasía implica una modificación del sujeto poético, que es objeto de la sangrienta maldad de bellas mujeres. Se empieza a vislumbrar la conocida fórmula de Medardo: mujer / belleza / maldad o desamor/ muerte, frente a la cual el sujeto adopta una actitud pasiva y torturada, como se ve en estos versos:

Y sonó entonces el erótico
llanto de las oceánides, en las rubias arenas
soplaban caracoles rosados las sirenas;
se cerraron los Párpados por el influjo hipnótico...
y el triunfo fue de las sirenas...!

2.2.3 Resonancias simbolistas

Textos como ‘Las alas rotas’ varían ya de los anteriores porque, en la línea voluptuosa del simbolismo, reproducen un conflicto entre el mal, representado por el deleite hedonista, y el castigo que sobreviene. En este poema, la voz poética pone en cuestión y relativiza su entrega al placer, que, una vez terminado, deja su lugar al dolor y el vacío que produce la caída.

En continuas orgías cuerpos y almas servimos
a los siete lobeznos de los siete pecados:
la vid de la Locura de sus negros racimos
exprimió en nuestras bocas los vinos condenados.

En este texto se plantea el motivo del Mal y el pecado como un ritual maligno que conduce al castigo. No se menciona a Dios, sino a un ‘puro Ideal’. El poema implica un visión pesimista del deleite carnal, que aparece como una falta que merece y recibe castigo.

Pálidas majestades sombrías y ojerosas,
lánguidos oficiantes de pintadas mejillas
se vieron coronados de nuestras frescas rosas
y en la Misa del Mal doblamos las rodillas...

Y acabado el festín -al ensayar el vuelo
hacia el puro Ideal- como heridas gaviotas
las almas descendieron al putrefacto suelo,
asfixiadas de luz con las alas rotas!

2.2.4 Primeros atisbos de angustia

En el hermoso conjunto de textos titulados ‘Otras estampas románticas’, el sujeto poético habla sobre la Noche, que adquiere en el poema una dimensión simbólica. En primer lugar, hace referencia a la derrota del sol, que es una cosa sin color que flota en aguas estancadas. Vemos aquí un contrapunto con el sol magnífico de los poemas puramente preciosistas:

I
Daba el heno cortado su olor y su frescura
y el sonámbulo río su monótona música.
Iba en el cielo azul, como una reina impúdica,
la luna sonrosada, soñolienta y desnuda.
La sombra de las ramas, en las aguas oscuras,
jugaba, azul y triste, sus mil danzas confusas;

y, luminosa escarcha, arrojaba la luna
su polvillo de plata sobre las rosas húmedas.

II

Como una sombra fría bajo la niebla lila...
*el sol es eso triste, sin color, que se mira
entre las aguas palúdicas, entre flores podridas.*
Como el agudo llanto de una niña
se oye la voz lejana del río que tiritita...
tiemblan las hojas de oro al respirar la brisa
su congelado soplo sobre la tierra lívida...
danzan llamas alegres en todas las cocinas...
y aúlla a las cerradas puertas de la alquería,
el viento, como un lobo con hambre y sin guarida. (Las cursivas son mías)

Dado que en los primeros textos de Silva se ha caracterizado al sol como un astro magnífico que simboliza al poeta y su grandeza, la representación del sol como un reflejo insípido sobre el agua necesariamente debe interpretarse como una suerte de crisis que anuncia la decadencia esta grandeza.

Asimismo, el ambiente lleno de refulgente colorido de las escenas marinas en los poemas preciosistas es reemplazado por la noche oscura y llena de misterios desconocidos.

Las ‘Estampas románticas’, pues, pueden considerarse textos que anuncian un movimiento semántico que simboliza el cambio del *mood* del poeta, que ha dejado atrás el esplendor y el deleite, y parece estar a punto de internarse en ámbitos sombríos.

Son muy significativos los tres últimos versos del tercer segmento del poema: “Y son cosas de sueño melodías informes / sonando en penumbrosos laberintos; y voces / de lo Desconocido, que llegan con la Noche”, porque mencionan un concepto contrario a la Harmonía: las “melodías informes”. El mandato poético, el ideal de perfección, se encuentra en un momento de inestabilidad y crisis.

Sabemos ya que, cuando cae la tarde, hay una implicación simbólica relativa a la muerte. Si bien en estos textos la noche se presenta idílicamente, el sentido funesto y triste que implica la ‘muerte del sol’ se conserva, como puede verse en los versos finales: “Se va a acabar la vida...” (...) / Y cae sobre el alma la tristeza / igual que sobre un muerto, un puñado de tierra.

2.2.5 Hastío y sufrimiento

En ‘Palabras de otoño’, Silva expone con claridad uno de los ejes simbólicos más importantes de su obra: el hastío provocado por la vida, el cansancio de vivir, el deseo

de muerte. Si bien este es todavía un tópico del modernismo y no una evidencia su conflicto interior y su problema de identidad, es ya una aproximación importante. Dice el texto:

Guárdate tus sonrisas: mi corazón hastiado
 como fruto en sazón, a la tierra se inclina;
 la senda ha sido larga, amiga; estoy cansado
 y quisiera gozar de mi hora vespertina.
 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.

No hay en este texto, todavía, verdadera angustia. El poeta no ha pasado todavía por la experiencia de considerar sus ilusiones imposibles y superfluas. Sin embargo, su poesía toma ya un curso diferente al de la ‘mundanidad’ fantástica, que ya no le satisface. Hay, en cambio, un desconsuelo, un vacío que el sujeto poético busca llenar acudiendo a Dios, que tiene el poder de ‘concederle’ la muerte:

Mi otoño anticipado me vuelve reflexivo;
 me encuentras casi triste, sereno, pensativo,
no siento las delicias del flirt, es la verdad. (Las cursivas son mías)
 Mi espíritu se orienta hacia la eterna aurora,
 hasta que la clepsidra de Dios anuncie la hora
 de ser con mi señor para la eternidad.

2.2.6 Nostalgia de la infancia

En el expresivo poema ‘Se va con algo mío’, el texto remite a otro eje simbólico de la poesía de Silva: la infancia perdida como imposibilidad de esperanza, o bien, la infancia como esperanza que se ha perdido. Se echa de menos la pureza, la candidez, la vida infantil despreocupada.

Se va con algo mío la tarde que se aleja;
 mi dolor de vivir es un dolor de amar;
 y al son de la garúa, en la antigua calleja,
 me invade un infinito deseo de llorar.

La inocencia del niño se equipara a la paz de ignorar las dolorosas complicaciones de la vida:

Que son cosas de niño, me dices; quién me diera
 tener una perenne inconsciencia 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-
como la flor que aroma la vida y no lo sabe,
como el astro que alumbra las noches y lo ignora!

Esta melancolía por la infancia es una constante en la poesía de Medardo, que reivindica su nostalgia por la etapa infantil, deplora el paso del tiempo, y no se plantea más porvenir que la muerte. Ante esta ‘ausencia de futuro’, lo único que le queda al poeta es lamentarse y llorar, pues la felicidad de la infancia no retornará nunca.

Aniversario (fragmento)

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.

Me son duros mis años y apenas si son veinte-
ahora se envejece tan prematuramente;
se vive tan de prisa, pronto se va tan lejos
que repentinamente nos encontramos viejos
en frente de las sombras, de espaldas a la aurora
y solos con la esfinge siempre interrogadora.

Lo que hay que decir de este poema es que es uno de los pocos en los que no se encuentran los códigos determinantes del poetizar que se instauraron en ‘La investidura’. No se habla del dolor de ser poeta, ni la incompreensión del vulgo, ni del ensueño divino, ni de los abismos del bardo, aunque el texto finaliza con el lamento por la infancia que no volverá.

¡Oh madrugadas rosas, olientes a campiña
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!

Los recuerdos de la niñez actúan como una ruptura del ánimo sombrío del poeta, los detalles de cuya vida infantil atenúan su ánimo pesimista y su tristeza.

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

Aunque íbamos despacio, al fin la callejuela
 acababa y estábamos enfrente de la escuela
 con el “Mantilla” bien oculto bajo el brazo
 y haciendo en el umbral mucho más lento el paso,
 y entonces era el ver la calle más bonita,
 más de oro el sol, más fresca la alegre mañanita.

En este texto, Silva señala un camino de acceso al verdadero ‘sí mismo’ de su voz poética. La particularidad es que este ‘sí mismo’ es el Silva que rememora su infancia con sencillez y naturalidad, sin esconderse en mundos fabulosos. Además, en ‘Aniversario’ se introduce el tema de la vejez espiritual prematura, una de las más importantes claves semánticas de la poética de Silva, que constituye ya uno de los aspectos previos que toma el deseo de muerte.

Este texto se distingue de otros poemas en que el yo del poeta aparece despojado de las imposiciones del modernismo y sus afectaciones, y también de las lamentaciones y dolorosas ensoñaciones amorosas de otros textos.

En ‘Aniversario’ el poeta habla sin ambages del ‘sí mismo’, de su propio yo, y lo hace de una forma que evade la intermediación de las obligaciones expresivas de su tendencia estética, pues se aleja del modernismo, se aleja del lamento superfluo. En este poema, la voz poética no es la de un ser divino.

Es un texto importante, porque contrasta y matiza la imagen doliente y fúnebre en que el sujeto poético va convirtiéndose.

2.2.7 Deseo de muerte

Lo tardío

Madre: la vida enferma y triste que me has dado,
 no vale los dolores que te ha costado;
 no vale tu sufrir intenso madre mía,
 este brote de llanto y de melancolía.
 ¡Ay! ¿Por qué no expiró el fruto de tu amor,
 así como agonizan tantos frutos en

¿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 en mi cuello inocente,
con la flexible gracia de una mujer querida,
me hubiera librado del horror de la vida? (Las cursivas son mías)

Difícilmente se puede expresar con más patetismo el tormentoso arrebato de una voz poética que clama por abandonar la vida y se lamenta de haber nacido. El deseo de morir está ya presente y se manifiesta con horrible crudeza:

¡Más valiera no ser a este vivir de llanto,
a este amasar con lágrimas el pan de nuestro canto,
al lento laborar del dolor exquisito,
del alma ebria de luz y enferma de infinito!

Poema de horror inmenso: resulta extremadamente perturbador el arrepentimiento de vivir que expresa el sujeto poético y su deseo de muerte, evocado en una escena tan cruda como la de un niño de cuna que es asfixiado, *como en el abrazo de una mujer*, por una serpiente. Hemos cerrado, en este poema un eje de sentido sobre el que habrá que profundizar. La mujer es un símbolo de la muerte deseada.

2.3 El dolor verdadero de Medardo Ángel Silva

Revisados estos poemas, podemos sostener que el sentido esencial de la poesía de Silva no se halla únicamente ni en su erudición (muy amplia pero no tan profunda, dadas las dificultades de un medio social como aquel en el que vivió), ni en su genialidad como versificador, ni en sus relaciones amorosas, sino en la forma en que utilizó la lírica para construir un mundo en un principio lleno de futilidades cuyo destino no era otro que ocultarse, tomar el disfraz, desaparecer como sujeto en el mundo de la ensoñación, del cual salía a veces para dolerse de la pérdida de la infancia, de la vida y su falta de significado. Este sentido esencial de su obra, intensificado por la presión social que el poeta afrontó, terminaron por conducirlo a la muerte.

Hemos visto que, después del verso preciosista, en el que el poeta es protagonista y testigo de las escenas más artificiosas y fantásticas (grandes bailes, romances fabulosos, veladas palaciegas), Silva se muda a un mundo metafórico signado por el tedio y el dolor posado y gratuito por la vida. Esto es modernismo, pero ¿dónde está el verdadero dolor?

En esta concepción primera de su obra, este joven sensible y ambicioso, prodigioso maestro de la forma, pero aún inexperto para vislumbrar una poética sólida, llegó a figurarse el gran mandato de la Diosa, mas lo evadió: miró dentro de sí, se leyó como un libro abierto, pero, por las razones que examinaremos a continuación, no fue capaz de escribir abiertamente sobre lo que en él había leído. Le retenían su fidelidad al

modernismo, su estatuto de poeta divinizado y la vergüenza de su condición racial y social. Por eso huyó de sí mismo.

Silva llevó esta marca como una llaga hasta su muerte: se sintió diferente por el color de su piel, y esto generó en él conflictos internos que con el tiempo se fueron agravando, ya que era imposible que sus expectativas poéticas y sociales se cumplieran en un entorno discriminatorio como aquel en el que transcurría su vida.

Podemos advertir este dilema ‘secreto’ de Silva en un poema que pasa inadvertido, cuya interpretación nos lleva a vislumbrar el conflicto de identidad que Silva padece pero oculta en su vida poética, un conflicto que, por su complejidad, explica las particularidades de su personalidad, que se reflejan en sus textos. Es el poema titulado ‘Ojos africanos’.

Ojos africanos

Ayer miré unos ojos africanos
en una linda empleada de una tienda.
era ojos de noche y de leyenda
eran ojos de trágicos arcanos...

Eran ojos tan negros, tan gitanos,
vagabundos y enfermos, ojos serios
que encierran cierto encanto de misterios
y cierta caridad con los hermanos...

Ayer miré unos ojos de leyenda
en una linda empleada de una tienda
ojos de huríes, débiles, huraños.

Quiero que me devuelva la mirada
que tiene su pupila aprisionada
con el lazo sutil de sus pestañas.

Este poema es en apariencia un texto anecdótico y poco significativo, pero su interpretación nos indica la verdadera actitud de Silva ante un conflicto personal que lo atormentó y condicionó su ser y su poesía: su apariencia física, el color de su piel. La atracción artificiosa que manifiesta el sujeto poético por la mujer de ojos africanos se debe a que el poeta desea presentar esos ojos como algo supuestamente desconocido y misterioso para él.

Pero Silva estuvo rodeado en su entorno familiar y social, de acuerdo con el estrato socioeconómico al que pertenecía, de ojos africanos, de caras africanas, de cuerpos africanos, de forma que lo que en la experiencia vital era algo natural y

frecuente, en el discurso metafórico aparece como un acontecimiento peregrino y exótico.

Sabemos por diversas referencias (Abel Romeo Castillo, Rodolfo Pérez Pimentel), que Medardo resaltaba por su tez oscura, y que aquello le disgustaba enormemente, pero esta molestia revela no una simple incomodidad, sino todo un sentimiento de inferioridad que torturó intensamente al poeta, que pensaba que debería haber sido blanco y hermoso para rimar con sus versos. Revela, además, la actitud racista y peyorativa imperante en la sociedad de su época, que Silva asumió por sus afanes aristocráticos como intelectual y poeta.

El poema ‘Ojos africanos’ expresa este complejo muy sutil y veladamente, porque en él el sujeto poético, que debería haber visto a la empleada de la tienda como a una igual (seguramente se trataba de una bonita afroecuatoriana), es tratada como ‘africana’, como si el sujeto poético fuese un blanco, un europeo. ¿Para qué, si no, mencionar el supuesto origen de la chica negra? El sujeto poético lo resalta porque desea aclarar que él es diferente.

Silva está tratando de distanciarse del negro, y, al hacerlo, está delatando el rechazo a su propia identidad: él, Medardo, dice sentirse racialmente distinto de esa chica empleada de una tienda, pero sabe que no lo es, y esa es la razón por la que la exotiza tratándola de ‘africana’.

Los esfuerzos que Silva hace en el texto por fingir un ‘gusto y deseo por lo diferente y lo exótico’ están destinados a establecer un típico clisé modernista. Este es, además, uno de sus poemas más tempranos. Sin embargo su importancia no es poca. Por medio de su interpretación alcanzamos a atisbar el conflicto de Silva consigo mismo, con el color de su piel.

Abel Romeo Castillo, biógrafo de Silva, hace notar que este se cuidaba mucho de ofrecer ‘retratos’ de sí mismo en sus poemas (1983). ¿En verdad lo consiguió, o esos retratos fueron el trasfondo de sus poemas, que se presentaron como fotografías sobreexpuestas en la intensidad de la perfección métrica y retórica, o como estampas de bailes de disfraces de irreconocibles personajes sin nombres ni identidad fuera de los roles del festejo y el carnaval? Detrás de estos portentos fantásticos, ¿se esconde alguna voz? Indudablemente. Un espíritu se esconde, se disfraza.

El sentido de la escritura y el suicidio de Medardo Ángel Silva se explican entonces por una dinámica emocional interna intensamente conflictiva que llevó al escritor a experimentar un deseo de muerte que se cumplió en la realidad y se anunció

en la obra, y que, si bien se manifiesta en muchos de sus textos como un mero tópico poético, tiene raíces mucho más profundas que se concretaron en su discurso lírico, pero que esencialmente pertenecieron a la esfera vital del poeta y su crisis de identidad.

Esta crisis responde al descontento por su pobreza y su color de piel, que lo marcan socialmente y le impiden alcanzar sus expectativas sociales, que, siendo Silva un intelectual modernista, en el contexto histórico en el que se desarrolla su vida, se relacionan con su necesidad de pertenecer a las clases aristocráticas.

2.4 Triunfo poético y necesidad de ascenso social. Los dos Silva

Una de las características más importantes de los primeros tanteos líricos de Medardo Ángel Silva son sus notables esfuerzos por legitimarse como poeta. Motivos como la coronación, la investidura, la canonización, cumplen una función importante en sus textos, porque metafóricamente corresponden a los esfuerzos del joven escritor guayaquileño de ser tomado en cuenta por alguna de las revistas literarias que circulaban en la época.

Rechazado en un principio por *El Telégrafo Literario* y por *Letras*, la ‘investidura poética’ conseguida mediante la publicación de sus textos tuvo que esperar hasta que sus trabajos fueran aceptados por la revista *Juan Montalvo*, en la que se imprimen sus primeras composiciones.

Hago notar estos datos debido a una idea que considero de importancia y que posteriormente conectaré con otras reflexiones: la necesidad imperiosa de ser reconocido como poeta, en la que Silva trabajó denodadamente, consciente de su talento y convencido de sus aptitudes, pero también necesitado de un recurso que le posibilitara enmascarar su yo real y construir una personalidad alternativa, la del ‘poeta niño’, en principio, y la del ‘intelectual de la ciudad’, después, para tratar de superar sus conflictos, conjurar sus malestares más profundos y ubicarse en una posición social más cómoda y respetada.

Los primeros poemas de Silva se publican en 1914, cuando el escritor tiene apenas 16 años. Transcurren tres para que vea impreso *El árbol del bien y del mal*, su único libro publicado, editado por él mismo, en el que el entusiasmo de la crítica por sus portentosas habilidades formales y su notable erudición encubren, en gran medida, las angustiantes problemáticas internas que los versos de Silva contienen.

El árbol del bien y del mal plantea los temas fundamentales del joven poeta guayaquileño: el dolor por el desdén de la amada, el consuelo que ofrece el amor de la

mujer, la muerte, la nostalgia por la infancia y el tedio por la vida, y, como el gran contrapunto, verdaderamente artificioso, las maravillas del ensueño simbolista y la fantasía de los mundos fabulosos que, hermosamente versificados, tanto llamaron la atención de los lectores de su tiempo.

Estos elementos, excluyentes entre sí, son los que Silva se propone conciliar, tarea verdaderamente difícil que, desde cierto punto de vista, ofrece una idea desconcertante de su poética y del sentido global de su obra. Las vacilaciones de la poética de Silva deben entenderse, en el marco de mi estudio y mi objetivo investigativo, como síntomas del problema interno del escritor, que, confundido en su obra, le llevó a su hundimientos en sus contradicciones vitales y, consecuentemente, a la autoniquilación.

Este problema fundamental se origina en la falta de una identidad estable, que Silva no puede construir debido a la problemática interna que se produce como resultado del choque entre la realidad (sus condiciones étnicas y económicas) y su propia autoidealización (un elegido por los dioses). No hay manera de resolver este dilema, desde el punto de vista del poeta.

En *El árbol del bien y del mal*, Silva disfruta del preciosismo y el ensueño modernista, pero sufre por las tristezas de la vida. Cuando no está gozando de sus veladas palatinas o con su amada frente al mar, los motivos de sufrimiento son varios: la decepción amorosa, la naturaleza dolorosa de la vida, la tristeza existencial por el paso del tiempo y la inexorable pérdida de la juventud.

Estos dos tipos de poemas están intercalados entre sí: los textos cuyo tema es el padecimiento se alternan con las composiciones artificiosas y totalmente inmotivadas desde la experiencia vital del escritor, cuyo origen es exclusivamente la ensoñación: el lugar de la enunciación que la voz poética adopta son salones europeos, veladas palaciegas, castillos medievales o jardines de inverosímil belleza y otros espacios exóticos e imaginarios, tomados de entre los motivos usuales del parnasianismo y el simbolismo, e insuflados de espíritu romántico.

Así, *El árbol del bien y del mal* se presenta como un volumen desigual en el que existe un considerable despliegue de formas verbales, musicalidad y referencias cultas, pero no queda claro el mensaje que busca transmitir el poeta. Si bien hay que reconocer que Medardo Ángel Silva, en esencia, lo que hacía al inicio de su trayectoria lírica era imitar a sus referentes literarios modernistas y simbolistas (Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Samain, Verlaine y acaso Baudelaire), y que a su corta edad esta

imitación era un ejercicio admirable, es menester admitir, con la misma soltura, que su proyecto poético resulta, y tal vez no puede ser de otra manera, difícil, pueril, superfluo.

Es muy complicado evitar la impresión de que en *El árbol del bien y del mal* hay dos poetas superpuestos y coexistentes en una voz que emite un canto ambiguo: en uno llora y se queja (si atendemos a lo biográfico, obtendremos datos de la difícil situación vital de Silva, lo que puede funcionar como una motivación extratextual); en otro, fantasea y sueña con la Harmonía y el preciosismo. Es verdad que el escritor sufre también en este mundo de ensueño, pero se trata del dulce padecer implícito en la delicadeza y la sensibilidad lírica del poeta modernista.

Empiezan, pues, a configurarse dos personalidades poéticas en Medardo Ángel Silva. Una de ellas parece alcanzar cierta primacía. Es el creador del mundo fantástico que canta al amor idealizado, la elegancia, el lujo y la galantería el que parece superponerse al otro, con la ayuda de la erudición, la exuberancia retórica y la habilidad métrica.

Dado que pueden identificarse estas dos líneas poéticas, la preciosista y la realista-pesimista, y que el poeta habita en ambas y es ambas voces, es posible sostener que Medardo Ángel Silva se expresa en dos registros líricos, cada uno portador de dos intenciones estéticas distintas que resultan problemáticas y difíciles de integrar. Estas voces poéticas, ajenas una a la otra, delinean dos programas líricos semejantes en varios aspectos: formales, temáticos, retóricos, pero absolutamente diferentes en términos existenciales y ontológicos ¿Cuál es la voz real de Silva, la que expresa su ser, su ‘sí mismo’? Es difícil saberlo porque el sujeto lírico se sitúa en distintos lugares de enunciación. Esta alternabilidad señala al poeta dos caminos: por un lado, la entrega total al ideal modernista; por otro, la necesidad de expresar naturalmente sus conflictos personales y su gran dilema: el absurdo de no ser blanco.

Así pues, podemos decir que Silva se presenta en su único libro como una voz de naturaleza ambivalente, que se ha desdoblado, que por un lado sufre, pero por otro experimenta lujosa y cómodamente la belleza fantaseada de sus ensoñaciones.

Asumamos de una vez, entonces, a manera de hipótesis general, que Silva generó un discurso poético escindido, doble, dual, que crea las condiciones para leer su obra como la elaborada construcción de un enmascaramiento que nace de la necesidad de ocultar sus angustiantes circunstancias vitales y emocionales, marcadas por su pobreza y su aspecto físico, y que este enmascaramiento, en la breve carrera poética del escritor, pronto hizo crisis y fue incapaz de sostenerse. Tales fueron parte de las

circunstancias que, originadas en los problemas irresolubles que le impuso el mandato de la escritura, lo llevaron a quitarse la vida.

2.5 Medardo Ángel Silva o el cuerpo que se esconde

Una pregunta perentoria en la lectura de la obra de Medardo Ángel Silva es dónde está y de qué manera se trata el cuerpo como expresión concreta del yo. Por supuesto, en sus poemas abundan las menciones, más bien superficiales, de los cuerpos femeninos de princesas y hermosas mujeres amadas y deseadas, a veces en un tono vagamente erótico, en otros casos tratados como una suerte de refugio y cobijo para el sujeto lírico. ¿Pero, en qué consiste y cómo se expresa la corporeidad del poeta?

Conocemos a Silva por escasas fotografías, pero se han escrito también descripciones detalladas de sus características físicas. Rodolfo Pérez Pimentel practica una prosopografía del poeta que enfatiza en ciertos aspectos interesantes, como su ‘sensualidad’:

De facciones finas. El pelo algo rizado y negro le caía en rumbosa melena. Los labios finos, apretados y tímidos aunque carnosos, le rebelaban sensual. (...) De estatura mediana, delgado, piel diluida oscura y apagada, propia de la llamada raza cósmica que es todo y es nada al mismo tiempo, puesto que sin serlo todavía está llamada en el futuro a grandes conquistas, fue blanco, negro e indio al mismo tiempo. (Pérez Pimentel, 2017)

Llama mucho la atención, y yo lo considero un síntoma importante, que, en su poesía, el cuerpo del poeta prácticamente no exista. Ya Castillo advirtió la renuencia de Silva a hablar de sí como sujeto corpóreo, pues en ningún poema de Silva es posible encontrar una referencia a su propio físico, síntoma, cree el biógrafo, de la humillación que sentía por él. Sin embargo, en una carta de marzo de 1916 dirigida a Falconí Villagómez, Silva se refiere apenas a sí mismo: “con mi *cuello beduino*” (Castillo, 1983, 168), dice.

En efecto, no existen en sus versos menciones a su dimensión física. Esto nos lleva a relacionar la congoja por su color de piel con un conflicto emocional concentrado en su corporalidad, que le causaba grandes inquietudes.

Del cuerpo femenino, por el contrario, no faltan expresiones en la poesía de Silva, siempre exaltando la belleza y la blancura de la piel; el pie, una parte del rostro, los labios, los ojos, sobre todo, el cabello, que es, casi siempre, rubio, “blondo”.

Reconozcamos en esta oposición (rubio/blondo-oscuro. Piel blanca-piel trigueña o negra), una evidencia del ocultamiento del ‘sí mismo’ en el que se encuentra el poeta,

que debe interpretarse como una elusión de la representación de su propio ser corporal, que en Medardo Ángel Silva es conflictiva, desencajada, tormentosa, y que constituye, claramente, un descentramiento de su identidad, lo cual explicaría, o por lo menos se relacionaría, con la naturaleza ambivalente que la voz poética muestra en *El árbol del bien y del mal*. ¿A qué otra cosa puede obedecer esta ‘desaparición’ del cuerpo?

Medardo Ángel Silva parece haber sucumbido a un extravío de sí mismo que borró su cuerpo de su poesía y le impulsó a ocultarse tras los oropeles de la imaginaria simbolista y parnasiana. La escritura preciosista de Silva es la de un europeo blanco, y el poeta guayaquileño la hace suya como si fuera parte de su experiencia real de la vida, como si ese fuese su lenguaje y su mundo cultural originario. Su experiencia vital está muy lejos de eso. Este uno de los factores que explican las irregularidades anímicas de sus textos.

Pero este no es un problema particular de la personalidad de Medardo Ángel Silva; es, en realidad, la expresión de una situación histórica de inmensa complejidad, que se relaciona con la dominación política y cultural que Europa ha ejercido sobre el resto del mundo, al cual ha impuesto sus valores políticos, morales y estéticos, sus formas de pensamiento, su cosmovisión centrada en la razón. El modernismo es una expresión cultural fundacional de América que reacciona paradójicamente contra esta imposición.

La paradoja consiste en que, si bien por una parte los escritores modernistas generaron por primera vez un discurso que surgió en lo que habían sido las colonias americanas, rescatando la poesía escrita en español, por otro lado atesoraron las referencias estéticas francesas, que constituyeron la materia de su poesía en la etapa del modernismo preciosista.

No obstante, ha quedado dicho que, en otros momentos del modernismo hispanoamericano, las preocupaciones por América y su emancipación cultural constituyen la temática principal de los poetas adscritos a este movimiento.

Para Medardo Ángel Silva, que se consideraba un individuo de raza absolutamente blanca, la enajenación cultural y existencial del conflicto con el pasado colonial de la sociedad en la que había nacido simplemente era imposible de ver. Así, el color de su piel le parece una abominación inexplicable y ofensiva, una equivocación de la naturaleza.

2.6 El mirlo negro del palomar

Es evidente, a mi parecer, que en la obra de Silva hay, sobre todo, un conflicto de identidad, que es mucho más sólido y consistente como interpretación de su trabajo y de su luctuoso final que otros discursos que hablan, principalmente, de la extremada sensibilidad del poeta, de su fracaso frente al público –sobre el que hay versiones contradictorias–, o de sus desdichas amorosas.

Es menester recordar, como un argumento sumamente válido, la conversación que, según Abel Romeo Castillo, mantiene el poeta con su amigo Adolfo Simmonds, en la que Silva reniega amargamente de su condición de pobreza y de su tez morena, características, que, a juzgar por sus propias palabras, obviamente detestaba:

Me desespera la miseria. Me ofende el color. Es curioso; yo soy un hombre de raza absolutamente blanca. Mi abuelo era español. Es necio explicar los fenómenos de la naturaleza (...). No me importaría ser el mirlo negro del palomar de los Silva, si al par no me atenazara la pobreza. Esto es lo horrible (...). (Silva en Castillo 1983, 169).

Lo que sorprende de este texto es que se no se lo haya considerado en su toda su magnitud, pues en él se implica tanto la frustración irredimible del poeta cuanto las razones de su fracaso vital, que lo llevó a colisionar contra la vida. El luto perenne de Silva, que lo va destruyendo a poco, se debe a su color de piel.

Se ve que Silva no es capaz de asimilar este conflicto cuando afirma: “Es necio explicar los fenómenos de la naturaleza”, y luego, cuando pronuncia esta frase lapidaria: “Esto es lo horrible”.

Sencillamente, en su punto de vista, para que Silva experimente la ignominia de ser negro en el “palomar” de su familia no hay explicación racional posible: es disparatado que Medardo, un hombre de “raza absolutamente blanca”, sea, en la vida real, ante los demás, frente a la sociedad y a su propia familia, un negro.

Lo dicho nos lleva a un terreno escabroso. Parece que Silva enfrenta el color de su piel como una maldición: precisamente él, el poeta absolutamente ebúrneo, la padece como si fuera una enfermedad sin cura.

Meditemos un momento en la parte afectiva de Medardo Ángel Silva, adolescente, guayaquileño, sensible, en su ambiente familiar y social. Pensemos en el deseo que implica en su conversación con Simmonds: quiere ser blanco y rico; algo, en sus circunstancias, imposible, disparatado, ilógico.

No hay mucho por interpretar de las crudas palabras de esta ‘confesión’ del escritor; cabe, más bien, sorprenderse de que se haya tomado tan a la ligera uno de los

rasgos esenciales de la personalidad de este poeta tan peculiar, sobre el que nos preguntarnos qué lo llevó a darse muerte.

La respuesta no es sencilla porque ningún suicidio lo es, pero en este caso existe un argumento claro: Medardo Ángel Silva odiaba su cuerpo, su piel oscura, que le impedía ser divino, ser perfecto como ser humano y como poeta, un poeta cuyo mundo poético correspondía al de un blanco europeo. Su escritura impetuosa y su ambición por ser alguien en el ámbito de la literatura se manifiestan como una compensación de esta carencia.

Por eso, no escribió sobre su 'sí mismo' sino en contados momentos de real convulsión anímica, siempre tratando de ocultar el enorme secreto: la vergüenza de ser negro. Gran parte de su escritura fue una obra irregular cuya máxima aspiración era huir de la realidad, sobre las nubes del ensueño y la fantasía, lejos de este mundo gris en el que este divino y sensible poeta era negro, pobre y se sentía ignorado.

Todos los textos escritos por Silva que tienen como origen el ensueño preciosista son máscara, maquillaje, impostura. La verdad abismal de su alma es la angustia de ser alguien que no siente ni quiere ser.

Esta problemática de índole existencial responde a causas de orden social, al rechazo, a la discriminación y el desprecio que, en la ciudad de Guayaquil de esa época, un mestizo o mulato debe haber enfrentado. Aunque existen testimonios de que Silva era, más bien, querido y admirado por la generalidad de las personas que lo conocían, hay versiones también de la indiferencia de la que era objeto en los salones a los que asistía, reuniones de alta sociedad a las que acudía impulsado por sus amigos y por su ambición de inserción en los círculos aristocráticos.

Sin embargo, aunque tuvo entrada a estos círculos, como consecuencia de su amistad con intelectuales y periodistas influyentes y acomodados, su apariencia y sus comportamientos extravagantes y paradójicos (en una velada se sentó a leer un libro de Kempis³) resultaban extraños en la alta sociedad guayaquileña, y, así, en la mayoría de ocasiones era objeto de exclusión:

³ El domingo 8 de Junio varios amigos le celebraron sus 21 años, la mayoría de edad, con un afectuoso baile al que invitaron hermosas chiquillas de la clase media. Al comenzar la danza se retiró discretamente a una ventana y sacando de su pecho un ejemplar del Kempis se puso a leer, despertando la admiración de la concurrencia. Una de sus tantas genialidades se dijo entonces, cuando el poeta solo deseaba llamar la atención sobre su gravísima postración nerviosa. (Pérez Pimentel 1987)

Estos contrastes dolorosos (su conducta, su vestimenta), falsos por teatrales, no podían pasar desapercibidos en un Guayaquil pequeñito como el de entonces, por eso hablaban de él en voz baja, pero le ignoraban en público y no lo invitaban a festejos de postín. (Pérez Pimentel 2006,)

Pero el padecimiento de Silva no se debe, únicamente, al sufrimiento por haber sido ignorado en la alta sociedad. Lo que le ocurre a Silva es algo más profundo y problemático. Él no solo fue discriminado por otros a causa de ser negro, *sino que se odió por serlo*. Y una las maneras que encontró para lidiar con este disparate de la naturaleza, con este absurdo, fue esconderse en la escritura, esa puerta abierta a la fantasía y la belleza de la que él creía carecer, mediante la cual intenta además salir de las condiciones y imitaciones que la pobreza le imponía.

Para Silva, el sinsentido se concentra en la incongruencia entre su ‘yo fantástico, divino y puro’, y su ser real en el mundo, su ‘sí mismo’ oscuro y pobre. En la vida real, Medardo está marcado por el color de su piel, morena hasta el punto de describirse como el “mirlo negro en el palomar de los Silva”. Esta condición, que le parecía infamante, repercutió en su especial manera de relacionarse con la realidad y consigo mismo, configuró su personalidad, moldeó su carácter, le infundió esa melancolía única de sus versos más tristes. Así lo comprende el biógrafo Rodolfo Pérez Pimentel, que observa que Silva:

Hacia versos a las personas y cosas de la vida y al mismo tiempo se evadía hacia un mundo de seres mitológicos, producto de sus numerosas lecturas de completo autodidacta, que al paso del tiempo escribirá con profundidad, adentrándose en el alma humana y en su *enfermo y conflictivo yo-*, sin encontrar caminos claros ni respuestas ciertas. De allí su *inestabilidad emocional*, una *angustia existencial* cada vez mayor y el *suicidio* como única salida lógica a tanta confusión y dolor (las cursivas son mías). (Pérez Pimentel 1987)

Como se ve, este autor identifica, en Ángel Silva, un deseo íntimo de evasión que se inicia en los poemas preciosistas y posteriormente lo lleva a perderse en la profundidad de ‘sí mismo’, de su yo, al que califica de mórbido y conflictivo. Atribuye a la personalidad de Silva rasgos muy enfermizos, como inestabilidad emocional, angustia, confusión, dolor.

Así, es posible sostener que el problema espiritual de Silva, surgido del agudo sufrimiento que le ocasionaba la rebeldía contra su color de piel, fue gestando en él un proyecto poético destructivo, inseparable del gran conflicto de su vida, proyecto que comienza en el ocultamiento de su cuerpo detrás del preciosismo y el disfraz modernista

y termina en la aniquilación y la venganza contra sí mismo. Dentro de esta obra, de este proyecto estético, de este camino recorrido al mismo tiempo en la vida y en la poesía, el poema final y más significativo es, sin duda, su acto suicida. Pérez Pimentel afirma:

La pobreza y el color cetrino le condenaban a una vida gris. A él, que hubiera querido brillar rodeado de melenitas rubias a lo Hollywood, ser un elegante gran cacao, un *boulevardier* en París, firmar abanicos de damas viejas, rancias y nobles como a la antigua usanza; pero todos le hacían el quite, excepto sus pocos amigos poetas tan pobres como él y unas cuantas señoras semiliteratas que maternalmente le aconsejaban cambiar de carácter, pero solo por carta. (2017)

Ahora bien, estas reflexiones, acaso más articuladas y profundas, no son, en absoluto, originales ni inéditas. Dice Abel Romeo Castillo que la muerte de Silva debe explicarse a partir de cuatro causas:

1. La obsesión con el Más Allá; 2. *El color de su piel*; 3. La frustración en el amor; y 4. La incompreensión del medio ambiente” (Las cursivas son mías) (Castillo 1983, 145).

Ofrece el mismo autor, entre algunos factores que deben tomarse seriamente, una ingenua interpretación que parece más un deseo de lucirse por perspicaz que de aportar con un dato serio a la hipótesis de las tendencias suicidas de Silva:

Muchas razones especiales influyeron en esta mortal obsesión de Silva. Mencionaré entre ellas, la temprana muerte de su padre, la triste y definitiva viudez de su madre; su pobreza persistente, su sensibilidad quintaesenciada. Pero sobre todo aquella extraña circunstancia (...) que el poeta habitaba en la llamada Calle del Cementerio (Castillo 1983, 160).

Así pues, Abel Romeo Castillo considera, en segundo lugar, el problema del sentimiento de inferioridad de Medardo Ángel como “causa” de su suicidio. Esta es, entre sus tesis, la única que tiene valor como explicación del malestar permanente y constante deseo de evasión experimentados por el poeta, cuya aspiración mayor parece haber sido una especie de huida de su propio ser que se traduce en el ocultamiento de los aspectos más íntimos de su vida, a los cuales excluyó de su obra. Es poco conocido, por ejemplo, el hecho de que Silva engendró una hija, María Mercedes Silva, a quien, según Pérez Pimentel, ni veía ni se ocupaba de ella, y a la que jamás mencionó en un solo verso.

Volviendo a las tesis de Romeo Castillo, la “obsesión del más allá” parece admisible considerando la decisión del poeta de dispararse una noche en la sien y también los pensamientos reiterativos de Silva sobre la muerte, que obedecen a un conflicto real, ya explicado (el problema de su identidad), que influye en su poesía de

una manera determinante, pues el dolor que se busca disimular o enmascarar es intenso, pero sobre todo es extrañamente paradójico: Medardo se siente “español” ¿Por qué razón es, entonces, negro y pobre?

Las connotaciones raciales y clasistas de estos conflictos de Medardo deben entenderse atendiendo a su contexto sociohistórico y epocal: la sociedad guayaquileña de inicios del siglo XX. Al respecto, el profesor Hugo Benavides sostiene:

En Silva, múltiples generaciones guayaquileñas han tenido un espejo con una miríada de niveles de realidad en el cual reflejar sus propias y amargas realidades de no pertenencia, sobre pesadillas coloniales y sobre las consecuencias del rechazo de las maneras y normas civilizadoras. (2007, 109)

Para Benavides, el hecho de que Silva fuese un impedido social en la aristocracia guayaquileña por ser negro o mulato constituye una constante histórica de exclusión y colonialismo que aún actualmente se puede percibir en Guayaquil, en términos despectivos como ‘cholo’:

‘Cholo’ es un marcador racial ambiguo que denota una posición de clase baja en relación a lo mestizo, a pesar de que ambos reflejan similares ancestros mezclados, castellano e indígena. Y, aunque Silva era negro, o tenía rasgos raciales fuertes que correspondían a una supuesta herencia africana, su ambivalente pertenencia racial le permitió cobijar similares sentimientos de desplazamiento respecto del ancestro indígena para encontrar, sino consuelo, por lo menos un lugar para la conmisericordia común. (2007, 109)

En opinión de Benavides, los términos peyorativos usados en la urbe porteña para referirse sobre todo a varias formas de mestizaje con los indígenas de la Sierra, cuya migración al Puerto fue constante a principios del siglo XX, originaron toda una clasificación social excluyente y discriminatoria, que incluyó a los llamados cholos, al montubio, al mulato y al negro, como términos que cuestionan y deprecian el origen, la raza y la posición social de los individuos.

El ser llamado ‘cholo’ significa una definición mucho más esencial y una distancia mayor frente a nociones de civilización y humanidad (léase del deber ser de la guayaquileñidad). Una vez más, la mayor distancia geográfica está también implicada en este significado. Debido a ello, junto con ‘maricón’ o ‘negro’, la peor forma de identificación en términos guayaquileños es ‘cholo’. (2007, 110)

Medardo Ángel Silva sería pues una víctima de esta presión social, que, como vemos, implica que el ‘cariñoso’ epíteto de ‘negro’ con que le distinguían sus amigos no fuese sino un marcador racial peyorativo, cuya violencia y discrimen se han disimulado

en las clases dominantes de la sociedad guayaquileña⁴, pero que explican todo un sistema de diferenciaciones y categorización racial. Sostiene Hugo Benavides:

Es en este punto que la imagen de Silva adquiere ramificaciones y rupturas significativas en el campo de la imaginación social de la ciudad. En vista de que muy pocas fotos de Silva han sobrevivido, es muy difícil distinguirlo fenotípicamente en una categoría racial discreta. Es por esta falta de evidencia visual que su identidad negra es un secreto bien mantenido, privativo de quienes lo conocieron de primera mano, o quienes escarbaron en las pocas biografías de su vida. Sin embargo, la poesía de Silva y las piezas periodísticas están llenas de silencios implícitos y significaciones que brindan vida (y posibilidades de escape) a una sociedad plagada por espectros coloniales que toman la forma de miedos raciales primarios, que incluyen el de no querer ser catalogado como o llamado “cholo”. (2007, 112)

Para completar su hipótesis sobre Silva y su significación en el ámbito sociocultural guayaquileño, Benavides afirma que el actual ‘éxito’ del poeta, recordado y celebrado tanto por el lector culto como por los sectores populares, constituye, efectivamente una suerte de máscara que el guayaquileño usa para evadirse de las penas y el dolor.

Es significativo que Silva apareciera como ajeno frente a su enorme acertijo racial. De hecho, sería difícil encontrar una sola referencia a ello en cualquiera de sus escritos. El autor parece haber invertido una enorme cantidad de energía en no hablar acerca de lo que todo el mundo sabía, mas no quería admitirlo: el complejo y la forma racista de autoidentificación (social) privativa de Guayaquil y sus habitantes. (2007, 112)

Las tesis de Benavides coinciden con mi propuesta de que Medardo Ángel Silva no escribió sobre su identidad física para no reconocerse como mulato o negro, esto es, como un sujeto indigno de la posición social a la que aspiraba como poeta, que en el ambiente social de su entorno correspondía a un blanco. Se trata de una suerte de borradura del yo (o de una de sus partes fundamentales, el cuerpo) que causan el efecto de convertir al poeta en una especie de espectro que existe solamente en su escritura. Afirma Benavides:

De esta manera, como en las representaciones del Guayaquil Antiguo, la poesía de Silva pudo haber evitado categorizaciones raciales explícitas, pero no está libre del contexto racial y las interrogantes que a él, como al conjunto de la ciudad, los cobijaban. Su poesía está llena de principios raciales, no necesariamente aquellos de su entorno inmediato sino más bien del más amplio mundo colonial que alimentaba su propia imaginación. Por ejemplo, las referencias poéticas sobre blanqueamiento se hallan siempre presentes en los símbolos del agua, la castidad virginal, la luna, y el cuerpo. (2007, 112)

⁴ En la época en la que Medardo Ángel Silva vivió, la aristocracia guayaquileña estaba compuesta por la burguesía comercial, bancaria y los grandes terratenientes cacaoteros.

El problema racial excede, según este autor, el malestar identitario que pudo haber causado en Silva su categorización como negro o mulato. Su poesía sería entonces evasiva no solamente por su filiación modernista ni por las peculiaridades de su carácter y su vida, pues “en la economía poética de Silva, tales símbolos están cargados con una esencia mágica que los hace ser leídos como si pertenecieran a un mundo etéreo, precisamente porque aunque se alimentaban de interrogantes raciales específicamente guayaquileñas permitían un cierto escape a ese mismo mundo”. (2007, 113)

La identificación de las clases populares con ciertos poemas de Silva convertidos en letras de pasillos obedecería a ese mismo afán de escape, que los guayaquileños sentirían como una posibilidad de olvidar sus frustraciones raciales y sociales:

Mediante sus escritos Silva ofrece una efusión de sentimientos que escapan a las escrituras y constreñimientos hegemónicos. Al mismo tiempo, bajo el disfraz de los sentimientos individualizados, los poemas sutilmente, pero de manera decisiva, ofrecen y articulan un amplio rango de emociones sobre un fondo regional, el de Guayaquil, que ha sido denegado de manera tan inflexible. (2007, 113)

Para Benavides, Silva no necesitaba hablar de sí mismo ni de su condición racial, pues, según él, su poesía logra representar lo que sentimentalmente buscaba: la frustración, la ira, el miedo de ser reconocido y estigmatizado como ‘cholo’, como ‘negro’ o mulato, lo cual no responde solamente a consignas poéticas o a complejos personales del poeta, sino a todo un sistema de construcciones discriminatorias que permanentemente califica a los individuos y los marca socialmente.

De hecho, al sortear de forma evidente las normas racialmente constrictivas, Silva es capaz de escapar de ellas para representarlas exitosamente en su furia simbólica completa. Silva no necesitaba hablar explícitamente acerca de ser cholo, pero cada uno de sus poemas estaba lleno de la ira implicada por el hecho de ser uno de ellos o del miedo por ser definido como tal. Mediante este subterfugio, Silva alcanza una manera de expresar los efectos “reales” del acertijo racial experimentado por todos los guayaquileños y el amargo e insostenible coraje de ser forzado a silenciarlo. (2007, 114)

Así, es posible concluir que el suicidio de Silva, además de constituir una liberación a la tragedia personal de ser negro, y ser una posibilidad de lograr un lugar en la historia de la poesía, es también una transgresión a las categorías raciales heredadas de la Colonia y actualizadas por las clases dominantes en distintas épocas.

Cualquiera de estas identidades -cholo, negro o maricón, de no ser perfecta en términos

coloniales pueden conducir, para muchos incluido Silva, hacia la desesperación y la muerte. Por supuesto, nadie es nunca perfecto o normal bajo estos términos coloniales explícitamente inhumanos y reificados, lo que les permite a estas categorías convertirse en una poderosa prescripción normativa. Quizás bajo tales condiciones, el suicidio no sería tan exitoso puesto que todavía sirve para marcar la muerte, por ser una forma consciente de morir. El suicidio también provee un mínimo de control sobre la vida de uno mismo y, por lo tanto, es la más no-chola de las características existenciales: vivir la vida de uno como si se tratara de un individuo libre y, así, decidir sobre su propio futuro social. En vista de que ser cholo es también una marca de sumisión y servilismo, tomar la vida de uno mismo como si fuera su propiedad es una forma de resistencia. (2007, 115).

Benavides considera en este fragmento que el suicidio puede tratarse como una forma de resistencia frente a determinaciones e imposiciones que califican al individuo. Esto es exacto en el caso del suicidio de un artista, pues este tipo de complicaciones espirituales, surgidas de conflictos sociales de segregación, exclusión y violencia simbólica, constituyen el desvelamiento de la existencia como un largo transitar por el tiempo sin sentido ni objetivo claro.

Llamaremos a esta condición vital, a estos ‘enredos del espíritu’ por los cuales el individuo, en su existencia, no encuentra, pierde o es indiferente al entusiasmo por vivir, ‘dolor de ser’.

En las circunstancias vitales de Silva, el hecho de haber sido un joven de piel oscura, pobre y necesitado, además de los factores señalados (con más lucidez que Castillo) por Rodolfo Pérez Pimentel (la volubilidad emocional del escritor, su conflictividad e inestabilidad anímica), el proceso que vemos en la poesía de Silva, difícil, confuso y vacilante, es un correlato, un fenómeno paralelo al camino hacia el suicidio, el acto fatal que, en un momento determinado, toma el lugar del poema y se convierte en hecho estético, cuando el lenguaje ya no es suficiente para expresar el ‘dolor de ser’. Por supuesto, hay que partir de la premisa de que la representación de vida y la obra, en estos casos, forman parte, debido a la “ensoñación” romántica del poeta, del mismo mundo del texto, en el cual resaltan las contradicciones de la oposición entre la realidad y el ensueño. Para Hugo Benavides el hecho de que Silva se mantenga vigente entre las clases populares

(...) es un fenómeno de remembranza que fue ya evolucionando 26 años después de su muerte (la de Medardo Ángel Silva). El hecho de que la producción de Silva haya asumido una posición hegemónica en el discurso contemporáneo (porque él vivió sólo 21 años), y su existencia, que estuvo cargada de una intolerante contradicción emocional y social. Aún así, son estas mismas contradicciones las que aunque contribuyeron a la muerte de Silva, también le permitieron convertirse en la figura icónica y dominante que es actualmente. (2006)

No encontramos en la pobreza ni en el trauma de vivir frente al cementerio ninguna razón que lleve a un hombre como Silva a plantearse el autoaniquilamiento como remedio contra el vivir, pero sí nos explicamos que un individuo que experimenta odio por sí mismo sea incapaz de manejar por medios racionales las causas de ese sentimiento brutal e invencible que le hace, si no detestar su existencia, por lo menos despreciarla, mirarla con rencor. Comenta Castillo:

Sólo sabemos que sus compañeros de barrio y de colegio le llamaban, cariñosamente, El Negro Silva, y que tal denominación –de la que no podía sacudirse, porque era verdadera- no le hacía en el fondo, ninguna gracia al joven poeta, pobre y humilde y de piel oscura (Castillo 1983, 168).

Sorprende en Castillo, y es evidencia de su sesgo y falta de objetividad, el hecho de que califique como “cariñoso” un apodo que evidentemente hería y humillaba al ‘querido’ compañero. Sorprende que haga notar que en verdad era o parecía ‘negro’, y ya no sorprende tanto que además, para subrayar los fastidios que tenía que soportar Silva, señale su condición pobre y humilde.

Todo esto nos lleva a pensar que mucho de la imagen biográfica de Silva está artificialmente embellecido, adornado, contaminado por la falta de objetividad, las contradicciones y la tendencia a la idealización. Hugo Benavides ofrece una visión crítica distinta de la imagen que Silva ha adquirido como figura emblemática de Guayaquil y de su época:

(...) él era casi el único poeta guayaquileño o ecuatoriano que cualquiera pudiera nombrar, sólo pocos conocían que Silva era negro, y muchos menos tenían noción de las perturbadoras contradicciones sociales (y sexuales) que podrían haberlo llevado a su temprana muerte. Por ejemplo, todas las personas a las que entrevisté estaban dispuestos a enfatizar su deseo por su novia preadolescente, pero no el conocimiento tan desesperanzador de la muerte de su amigo más cercano solo unos meses antes de su suicidio. Tal vez más revelador era el hecho de que muy poco, casi ninguno de mis informantes se preguntaba por qué o aún mejor, cómo un pobre chico negro que vivió cientos de años antes pudo aportar tanto significado en cuanto a identificación y reafirmar nuestra identidad guayaquileña en tan contemporáneos términos. (2006, 3)

Benavides pone en cuestión el hecho de que el acto suicida de Silva sea considerado incluso en la actualidad como una forma de expresión legítima, en especial debido a la ambigüedad que supone escribir para las elites y paradójicamente ser atesorado por las clases populares:

La muerte temprana de Silva es descrita con insoportable horror en los diarios de ese tiempo y aún un siglo después es sorprendente para sus colegas guayaquileños. Sin

embargo, las emociones, ideas y el dolor íntimo reflejados en sus escritos y su trágica vida no son tan sorprendentes como la legitimación de su suicidio visto como un acto cultural válido.

(...) Su obra representó los aspectos populares de los sentimientos diarios inherentes a la vibrante ciudad así como los gustos refinados de la élite y los círculos culturales más poderosos. (2006, 4)

Para el crítico, la tragedia de Silva y su excéntrica figura corresponden de alguna forma a la popularidad que su obra ha conseguido debido a que las clases humildes guayaquileñas han experimentado experiencias semejantes de exclusión y discriminación. En este sentido, la obra de Silva operaría como una especie de denuncia o expresión catártica de estas condiciones adversas para construir una identidad cultural.

Se ha discutido que el suicidio de Silva simboliza los errores de su vida, aunque su popularidad icónica y su poder semántico parecerían denotar lo contrario. La incapacidad de Silva de conectarse con sus alrededores, su familia y por último, él mismo han demostrado una popularidad en las generaciones guayaquileñas que han pasado por similares formas de restricción y el ambiente represivo. Por esto, muy lejos de marcarlo como un fracaso, la licencia poética de Silva pudo costarle la vida, pero aún así posibilitarle denunciar la dura identidad social que los guayaquileños han tenido que soportar con y en contra de la dinámica de la identidad cultural.

(...) En esencia, la estructura sentimental de Silva se compone de una forma de constituirse a través de la angustia y dolor que proviene de no pertenecer o no encajar. (2006, 5-6)

Así pues, Benavides propone nuevas formas de interpretar la muerte de Medardo Ángel Silva que acaso exceden el aspecto literario, y por eso no profundizaremos más en ellas. Sin embargo, resulta francamente inquietante que hable de “perturbadoras contradicciones sexuales” y afirme que un amigo muy cercano había muerto pocos meses antes del suicidio del poeta, sin que se hayan podido ubicar, en otros autores, datos para corroborar una versión semejante⁵.

2.7 La conciencia de la máscara: las hadas ya no llegan a trabajar

Para corroborar y redondear lo dicho, la interpretación necesariamente debe hacer referencia a otro poema titulado ‘Las hadas’, antípoda de ‘La investidura’, en el que la voz poética es absolutamente diferente, pues pertenece a ese otro sujeto poético, a esa otra forma de entender la poesía que consiste en mirar al interior, en observarse e interpelarse como un intento de encontrar “las verdades eternas”, como diría la Diosa Harmonía.

⁵ Es probable que Benavides confunda a este supuesto ‘mejor amigo’ de Silva con Amado Nervo, el poeta mexicano cuya muerte, ocurrida en mayo de 1919 (casi un mes antes de la de Silva), causó al guayaquileño una gran impresión y le sumió en una honda melancolía.

Este texto es una verdadera contrapoética con respecto a ‘La investidura’, pues desdice e impugna todo cuanto allí se planteó en torno a la escritura. ‘Las hadas’ conmueve por las implicaciones emocionales que se presienten en la obra de Silva, que toma el cariz de una triste confesión. Lo que la voz poética revela en este texto es, sencillamente, el fracaso de su búsqueda poética inicial: todo aquello que el adolescente impetuoso esperaba encontrar en la Harmonía parece haberse esfumado.

De hecho, es lo que ha ocurrido. Si hemos calificado de ‘enmascaramiento’ esta primera etapa juvenil de Silva, en la que toda poesía estaba vinculada con el oropel, el tul y el alabastro, corresponde leer este poema como el fin de estas asociaciones.

Da la impresión de que el adolescente tocado por los dioses para escribir sus ensueños hubiese enfermado o muerto, en algún momento difícilmente detectable, y de que un espectro, que es lo que queda de él, revela la verdad presentida e insinuada por la Diosa de ‘La investidura’, que sostiene que la fuente de la poesía del escritor adolescente ha de ser el dolor emanado del abismo de su vida.

Pues bien: nos encontramos ya en el momento en que nos hemos asomado a este abismo, y lo que vemos son los restos, los retazos, los despojos del ímpetu juvenil del genial adolescente, quien, en una especie de precoz ancianidad, declara:

Las hadas

Las hadas que tejían mis ensueños
En la dulzura del mi abril en flor
Las hadas que tejían mis ensueños
Dulces, abandonaron su labor

En cortas primaveras y risueños
Días celestes de mi abril en flor
Fui pródigo del oro de mis sueños
Con generoso gesto sembrador...

Mujer, rosas canción, sonrisa franca,
Todo se fue con la mañana blanca...
El Odio abrió la herida carmesí...

¡Canción mujer, sonrisa franca, rosas...,
cifré mi dicha en tan livianas cosas
que, por mi futilidad, la perdí!

Se puede considerar que, en este poema, Silva expresa su toma de conciencia de la puerilidad de su poética juvenil. ¿Qué queda entonces? El fracaso, el sinsentido, el dolor de ser y, poco a poco, la conciencia de la muerte.

El poema es estremecedor: Silva reconoce, al fin, su futilidad, su liviandad y atribuye a estos rasgos de su lírica la pérdida de “su dicha”. Se presenta a sí mismo un hombre triste atenazado por un desconsuelo irredimible. En adelante su obra estará salpicada de arrepentimiento y tragedia. Sobrecoge, en verdad, esta confesión desgarradora: la desdicha de un hombre que, antes de llegar a los 20 años, parece haber perdido la palabra, y con ella, la vida y la esperanza.

En el jamás editado libro *Las trompetas de oro*, existen un par de estrofas en las que, igualmente, Silva reniega de sus devaneos fútiles, como una forma de anunciar una nueva etapa de su poesía en la que sus preocupaciones líricas serán muy otras:

Interior

Y mi fútil canción el aire hendía
Alondra griega o Ibis del Oriente
Cual pétalo de un lirio en armonía
Pero mi corazón estaba ausente.

(...)

Fue el despertar de no sé qué ignorada
existencia en el fondo de mí mismo
torné a mi propio enigma la mirada
medí mi noche y comprendí mi abismo

(...)

Y como quien es fuerte porque espera
El himno de oro y las vibrantes dianas
De la aurora triunfal lance a la hoguera
Las joyas falsas de mis rimas vanas.

Leamos atentamente: lo que Silva está diciendo es que halló “no sé qué ignorada existencia” en el fondo de sí mismo. He aquí el cierre de la investidura. La ignorada existencia fue el ser del poeta oculto, enmascarado por la poesía fabulosa. El poeta lo ha comprendido y lo confiesa. Pero, ¿hablará ahora de esta existencia, de su ‘sí mismo’? ¿Descenderá Silva a los infiernos?

No, no lo hará. Se esperaría que después de este renegado inicio de *Las trompetas de oro*, después de que el escritor ha ‘medido su noche y comprendido su abismo’, lo que venga sea una poesía interna, personal, introspectiva, que hable verdaderamente del ‘sí mismo’ y de ese abismo en que dice estar sumido.

Pero resulta sorprendente que los textos que componen *Las trompetas de oro*, libro que no llegó a publicarse, sean cantos de corte patriótico, de matiz político, que se

dedican a la exaltación de la nación ecuatoriana, su historia y sus héroes. ¿Silva comprendió su abismo para escribir sobre estos temas? Sucede, otra vez, que no puede, no es capaz de escribir sobre su ‘sí mismo’, y los temas heroicos de *Las trompetas de oro* son, nuevamente, huida, evasión.

Estos textos pueden parecer acaso los más artificiosos de todos los que escribió Silva. Es posible que la motivación que encontró para tratar estos temas en su poesía respondieran al momento histórico que el Ecuador se encontraba viviendo por las consecuencias de la crisis política y económica debida el decrecimiento de las exportaciones de cacao, una de las cuales consistió, sobre todo en la Costa y en Guayaquil en específico, en la emergencia de la clase proletaria y el movimiento obrero. De ahí que el Estado burgués-plutocrático haya provocado la masacre de los trabajadores del 15 de noviembre de 1922, apenas tres años después de la muerte de Medardo Ángel Silva.

Acaso en el poeta había empezado a despertar una cierta conciencia de las problemáticas relacionadas con el entorno sociohistórico en el que se encontraba, y esa fuera la inspiración que le llevó a plantearse un proyecto poético de rasgos épicos como *Las trompetas de oro*.

Otra forma de explicar la transformación rotunda del poeta adolescente de *El árbol del bien y del mal* en el cantor lleno de fervor patriótico de *Las trompetas de oro*, consistiría en asumir que Silva estaba imitando a Rubén Darío. Es posible que el poeta hubiese comprendido ya el agotamiento al que su obra había llegado, y por esta razón buscara nuevas temáticas que le permitieran seguir escribiendo. El padre del modernismo sería sin duda un referente en un trance como este.

En efecto, Darío atravesó una etapa poética de frivolidad, hedonismo y deleite que corresponde a sus primeros libros (*Azul y Prosas profanas*), para luego tomar un rumbo distinto en *Cantos de vida y esperanza*, en el que no se concentra únicamente en la belleza de la forma, sino que incursiona en temáticas relativas a la historia de América y muestra su preocupación por el destino de la cultura hispánica frente al imperialismo estadounidense en plena expansión.

Aún así, los textos que componen *Las trompetas de oro* igualmente alejan a Silva de su propia tragedia personal, la encubren y, además, desvían el crecimiento de un escritor que, habiéndose negado a examinar su interior y su espíritu, cayó, como si quisiera ofrecer un signo de madurez y evolución, en la trampa más obvia en la que podía caer: se volvió grave y solemne, cívico y adusto. Dejó de ser el poeta niño que

una vez fue. Los textos heroicos de esta obra inédita opacan a otros en los que Silva retrata bellamente ciertos parajes de la ciudad de Guayaquil y paisajes naturales de la Sierra. Esta pérdida del horizonte, este extravío es doloroso. Pérez Pimentel reflexiona sobre ello:

Fue un joven genial aunque desafortunado. Su débil complexión física heredada al padre pretuberculoso y de quien recibió también una exquisita espontaneidad artística, le hizo delicado y sensible. Una fuerte carga emotiva y de personalidad recibida de su madre, junto a sus deseos de superación social y al don divino de la poesía, le hicieron grande. Pero todo ello chocaba con la miseria en que se debatía, que le llevó a tener que solicitar a Manuel Eduardo Castillo un *smoking* prestado para asistir al antiguo Olmedo a cubrir una nota cultural.

Tampoco faltó la incompreensión de un medio hosco, huraño al arte y al color de su piel, que le cerraba “las puertas de los mejores salones”, donde el poeta hubiera querido brillar por su estro, porque además tocaba muy bien el piano, al punto que llegó a componer unas Rapsodias quichuas perdidas porque no tuvo la prolijidad de llevarlas al pentagrama, porque sabía conversar sobre todos los temas imaginables con lógica, profundidad, sutileza. En síntesis era un bellissimo espíritu encajado en un cuerpo magro, feo, negro-verdoso (tez de ébano se ha dicho después con gracioso eufemismo) ¡Ah, si no hubiera sido tan pobre y tan racial y socialmente débil! ¡Como habría maravillado al mundo americano, cómo hubiera sido feliz! (Pérez Pimentel 2017).

Las trompetas de oro es, quizá, el testimonio de resquebrajamiento definitivo de Medardo Ángel Silva, en el que los poemas de corte heroico y patriótico ciertamente se pueden comprender como una nueva máscara del escritor que, en su desesperación, se vio obligado a usar.

2.8 El erudito adolescente o el deseo de conocer

Dos de los más importantes biógrafos de Medardo Ángel Silva, que son sus más cercanos amigos, a saber, Abel Romeo Castillo y Falconí Villagómez, incurren, en sus textos sobre el poeta, en equívocos e imprecisiones, que hacen poco creíbles sus versiones, pero, sobre todo, vuelven ciertamente sospechosas sus interpretaciones. Poco se ocupan ambos intelectuales de la lectura de la obra de Silva. Buscan más bien relatar anécdotas destinadas a idealizar la personalidad del poeta.

La vida de Medardo Ángel Silva se desenvuelve en un contexto muy específico: el del Ecuador de la Revolución Liberal y, después de 1912, coincidiendo con su momento más creativo (el de Silva), el Ecuador del liberalismo plutocrático. Silva nace en junio de 1898, exactamente tres años después del triunfo de la Revolución Liberal.

En este contexto histórico, la pregunta sobre el casi inexplicable origen de la amplia cultura y sensibilidad estética de Medardo Ángel Silva parece tener algunas

vagas pistas en sus propios ascendientes. Rodolfo Pérez Pimentel, en su *Diccionario biográfico Ecuador* (2017) afirma que Ángel Silva fue hijo de Enrique Silva Valdés, quien fue músico y afinador de pianos, y de Mariana Rodas Moreira, “poetisa en ratos de ocio” (2017). Así, a pesar de ser la familia Silva indudablemente pobre, “gozaban de la gran consideración y estima general por sus buenos modales y arregladas costumbres” (Pérez Pimentel 1987). Abel Romeo Castillo corrobora esta información sobre Silva: “Hijo de músico, nieto de músico, primo de músicos” (Castillo 1983, 15). Un dato relevante aportado por Castillo es el siguiente:

En sus años de auge literario, Silva fue amigo cordial y compañero de promoción literaria de un hermano mío, Manuel Eduardo Castillo, a quien él estimaba, respetaba y quería como a un hermano mayor y que fue, en muchos aspectos, su afectuoso Mecenaz porque le daba prestado o le regalaba los libros de poesía y prosa recién llegados de Francia, de España, de Uruguay o Argentina, que el joven poeta pobre no podía adquirir, por sí mismo” (Castillo 1983, 18).

Y después informa, sobre la época en la que Silva comienza a dedicarse a escribir versos:

Falconí Villagómez y Castillo le facilitan amistosamente los libros en francés –o traducidos- de Paul Verlaine y Charles Baudelaire; de Jean Moréas y de Paul Fort; de Stephane Mallarmé y de Arthur Rimbaud; o los últimos recién llegados de Maeterlinck y D’Annunzio” (Castillo 1983, 21).

Con estos datos, reflexionaremos sobre la cultura de Silva, tan admirada y admitida como poco examinada, pues la erudición sobre la que construye el mundo armónico de sus poemas preciosistas es también, además de una característica de su identidad poética modernista, una forma de eludir y desviar la atención de los lectores de los conflictos esenciales del poeta, que de esa forma se oculta y enmascara su ‘sí mismo’.

En efecto, en el discurso textual, en la obra, es indiferente si el poeta es apuesto o deforme, blanco, asiático o mestizo. La belleza, la lucidez, la elocuencia y el ingenio se encuentran en las ideas que se transmiten por medio del texto poético. Mientras estas ideas sean más brillantes, más fácilmente se apreciará al sujeto biográfico que las expresa.

Silva con seguridad pensaba en la posteridad cuando escribía. Quería ser recordado, lograr un sitio destacado en la historia de la literatura. Lograrlo dependía de la perfección de su trabajo, uno de cuyos aspectos estaba constituido, de acuerdo con las búsquedas del modernismo, por la demostración de profusos conocimientos. Esto

disimularía su gran limitación: ser un mulato, no ser un aristócrata, ni ser rico, lo cual le impedía brillar en sociedad.

Si bien se trataba, indudablemente, de un hombre de inteligencia superior, especialmente dotado para la versificación lírica, su pobre educación primaria y su escasa constancia en los estudios formales, (reprobó en tercer año de secundaria en Retórica y poética, según Romeo Castillo), debe necesariamente haberle dejado ciertos vacíos. Es justo sostener que su habilidad como poeta es sobre todo formal. Su conocimiento de idiomas era apreciable. Estudió con ciertos sacerdotes rudimentos de latín y otras lenguas.

En 1913 era amigo de los padres agustinos de la vecina parroquia de la Soledad y practicaba con ellos italiano, francés y latín, idiomas que conoció bien. En la biblioteca parroquial leyó numerosas obras y entre otras la novela *Jean D'Agreve* del visconde Eugenio María Melchor de Vogué (1848-1910) en su versión original francesa, que debió agradarle mucho porque al final el protagonista se suicida por amor, idea que había empezado a obsesionarle y con el paso del tiempo sus visitas a la parroquia se hicieron más frecuentes, pues tocaba el órgano en el coro por simple distracción (Pérez Pimentel 2017).

Es evidente que Silva maneja con sorprendente precisión las referencias mitológicas griegas; era capaz de leer en francés (incluso de dominarlo) (Pérez Pimentel 2017), y reproduce con asombrosa corrección y creatividad las construcciones métricas del español adaptadas por el modernismo, con el oído acostumbrado, seguramente, a los poemas de Lugones, Darío o Herrera y Reissig. Si tomamos en cuenta su pobreza y juventud, ¿quiere decir todo esto que Silva fue efectivamente un superdotado, que sus aptitudes para la poesía eran innatas y que su manejo de las referencias artísticas era mágicamente profundo y cohesionado?

Es lo que se debe revisar. El léxico de su poesía es bastante extenso, pero a veces adolece de repeticiones obvias y acartonadas, ya por exigencias de las fórmulas modernistas, ya por la dificultad que implica en el modernismo cumplir con el ideal de la perfección formal, en todo caso por ser un poeta en formación. En ciertos textos adjetiva de forma tan artificiosa que podría considerarse que desconocía las connotaciones de algunos vocablos (como la “la gloria proxeneta” a la que se refiere en uno de sus artículos literarios).

En lo que tiene que ver con las formas poéticas, Silva logró interiorizar con facilidad una gran cantidad de recursos para la composición del poema desde el punto

de vista métrico y acentual. Lo mismo se puede decir de los relatos mitológicos y referencias eruditas que aparecen en varios de sus poemas.

Es evidente que, en su situación de juventud y pobreza, su cultura implica un inmenso esfuerzo subjetivo para construirla como una base creativa sólida y funcional. Pero este proceso tuvo sus limitaciones. Por ejemplo, jamás viajó, aunque se ha dicho que en una ocasión fue a Vinces (Balseca, 2010).

No observó ni palpó aquello sobre lo que escribió: en cambio imaginó mucho. Debió completar con su ingenio los detalles y el color de las pobres reproducciones pictóricas que tendría a mano para escribir sobre plástica. Es poco probable que haya escuchado piezas musicales contemporáneas, pero es evidente que leyó mucho sobre las obras que, en un mundo ideal, hubiese escuchado cada día.

Una evidencia de ello es el poema 'Danse D'Anitra', escrito después de que Silva hubo asistido a una presentación de Anna Pavlova en el teatro Olmedo de Guayaquil. Pavlova ejecutó fragmentos del *Lago de los cisnes*, de Tchaikovsky, pero no bailó ningún movimiento de *Peer Gyn*. No obstante, Silva toma como referencia de este poema a Anitra, personaje de la obra de Grieg, que Pavlova no interpretó.

Aún si hubiese sido así, 'Danse D'Anitra' sería igualmente un título desafortunado para un poema tan melancólico y triste como el bello texto de Silva, pues este segmento de la obra de Grieg (el baile de Anitra) es, temática y semánticamente, todo lo contrario a la terrible angustia de la danzarina que baila mientras agoniza. La Anitra de Grieg es una bailarina insinuante que intenta seducir a Peer Gyn. Musicalmente, la incompatibilidad con el tema del poema de Silva es notoria. Se concluye, pues, que Silva no escuchó 'Danse D'Anitra', aunque conocía la referencia.

Estas imprecisiones se deben a varios factores. Uno de ellos es el manejo de temas tan variados y complejos que, en una época de carencia de medios de difusión de las obras de arte, resulta asombroso, pero también proclive a inseguridades. Otra es la adscripción del escritor al movimiento modernista, uno de cuyos mandatos consiste en demostrar el manejo de toda clase conocimientos artísticos hasta el rebuscamiento.

En el caso de Silva, se puede pensar que el suyo es más bien un acervo cultural en ciernes, que se encuentra en plena formación, y que, a pesar del obstáculo de la falta de una educación formal completa y articulada, se convirtió en un muy interesante sistema de referencias librescas (no había otro modo) que el joven y sensible poeta asimiló lo mejor que pudo. Y vaya que fue mucho.

Críticos como Marcelo Báez han reconocido la dificultad que Silva enfrentó para formar su capital cultural:

Silva, en su afán globalizador, universal, quiso empaparse de los conocimientos de Europa, de esa cultura ancestral, para transcódicarla en su obra. Lo interesante es que él nunca estuvo en el viejo continente, por lo que no tenía fuentes de primera mano de las obras de arte. Apenas unas cuantas litografías y fotos en blanco y negro publicadas en revistas fueron consumidas por su mirada ávida. (Báez 2006, 187).

Sin embargo, la ambición de Silva en el manejo de referencias del arte al escribir, aunque meritoria, es a veces arriesgada. Un ejemplo es el fragmento ‘Feuille D’Album’, incluido en ‘Estancias’, poema de *El árbol del bien y del mal*, una de cuyas estrofas dice así:

Tienes la elegancia lánguida y exquisita
De las pálidas vírgenes que pintó Burne y Jones
Y así pasas, como una versión prerrafaelita,
Por los parques floridos de mis vagas canciones...

Es sorprendente constatar, gracias a este poema, que Silva tuvo contacto con material de los pintores prerrafaelitas, entre ellos Burne y Jones; llama la atención, empero, que la rima consonante de los versos dos y cuatro se construya a partir de la traducción fonética literal del apellido del pintor inglés (Jones) como una palabra española terminada en –ones, que rima con ‘canciones’. ¿Desconocía Silva la pronunciación inglesa del apellido del pintor o decidió mantener la lectura fonética en español para facilitar la rima?

Es muy difícil saberlo, pero, sin duda, la rima es desafortunada. Pronunciar Jones para que rime con ‘canciones’ no solo resulta forzado y facilista, sino que altera el apellido del pintor y desvirtúa la referencia. ¿Se trata de una ligereza o simplemente Silva no sabía pronunciar el apellido del pintor inglés? Perfeccionista como era, me atrevo a pensar que, si hubiese sido capaz de pronunciarla en inglés, le hubiese repugnado el sonido españolizado de la palabra Jones.

Otro dato es el testimonio del crítico canónico de Silva, el colombiano Salcedo Mc-Dowall, quien, sobre la conversación de Medardo acerca de temas intelectuales, afirma:

Asombra oírlo citar los mejores autores modernos. No es filósofo: y llega hasta a compadecer a aquellos vates que no miran sino con el monóculo del pobre Straus, o por encima de las pías y optimistas sentencias del lírico Kant: acaso no entienda a ninguno de los dos, pero sí reza mucho con el loco Zarathustra y evoca sin afectación,

ni pose, al dulce Kempis... Él no piensa tanto como sueña. (en *Obras completas*, 1966, 18).

De este fragmento lo que hay que retener es la aseveración del crítico de que Silva “acaso no entienda a ninguno de los dos”, y la afirmación “Él no piensa tanto como sueña”.

Si bien esto en absoluto significa que se esté desvalorizando el conocimiento de Silva sobre varias materias intelectuales, lo que sí se hace es relativizarlo. Medardo sueña más que pensar. Su fuerza creativa es la imaginación, a pesar de que, como el adolescente que era, le gustara exponer sus ideas con amplitud, aunque tal vez no siempre con total rigor ni precisión.

Acostumbrado a mencionar obras y pintores, Medardo yerra en otro verso al comparar el colorido de la mañana, la vegetación y el sol de primavera con los “cielos que evocan los caprichos de Goya”, que, como sabemos, son grises escenas en aguarfuertes y aguatinas, carentes de color, ejecutados por el pintor español. El texto es el siguiente:

Dulzuras maternas de la hora matutina ...
bajo cielos que evocan los caprichos de Goya,
mueven los frescos árboles su ropa esmeraldina
que el sol de primavera fastuosamente enoja...

En este punto es necesario decir algo sobre la obra de Silva y la modernidad en Guayaquil, tema sobre el que se ha investigado en profundidad y resulta de gran utilidad en este aspecto particular de la interpretación del trabajo de este poeta.

El debate podría concentrarse en una pregunta: ¿cómo es posible que un adolescente pobre y con escasa educación formal adquiriera una cultura tan amplia que le permita convertirse en un destacado poeta modernista en el Guayaquil de principios del siglo XX?

Como se ha visto, las versiones biográficas de Silva que sostienen que su familia estuvo compuesta por algunas generaciones de músicos y que su madre escribía poemas en sus momentos de aburrimiento son muy poco convincentes como para pensar que se debe atribuir a estas aficiones familiares el asombroso deseo por conocer que origina el acervo cultural de Silva.

Fernando Balseca, en su obra *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad* (2010), ha planteado, por otro lado, que la cultura de Medardo está relacionada con un proceso de modernización, sobre todo económico y social, pero con

importantes consecuencias culturales, que Guayaquil experimentó a principios del siglo XX, en razón de haberse constituido como el puerto más importante del Ecuador y uno de los más notables de la costa del Pacífico en Sudamérica.

Llegaron a Guayaquil espectáculos de danza, de teatro, óperas y zarzuelas; se importaron libros relevantes y aún vigentes en la época. Se publicaban numerosas revistas culturales, entre ellas el suplemento literario del diario *El Telégrafo*, *Anarkos* o *Patria*, que traían las novedades literarias de Europa. Guayaquil gozaba de luz eléctrica y en general era una urbe en crecimiento. En resumen, la ciudad, desde este punto de vista, prestaba las condiciones adecuadas para que el ‘fenómeno Silva’ se produjera, sin que esto tenga que ser considerado como una milagrosa y mesiánica aparición.

Es, para Balseca, coherente que en un ambiente de creciente modernidad cultural como el que vivía Guayaquil Medardo Ángel surgiera como un poeta dueño de un talento como el que él tuvo. Una opinión análoga es la que sostiene Mario Campaña, quien afirma que

Guayaquil jugó un rol (sic) muy importante en la recepción de la vanguardia europea y del modernismo latinoamericano. Era el principal puerto ecuatoriano y uno de los mayores del continente, en esa época en que la vía marítima era la única forma de establecer comunicación con el exterior. El auge exportador del cacao y la correspondiente bonanza económica de sus beneficiarios llevaba a los grandes hacendados de la costa –Guayas y Los Ríos, especialmente– con mucha frecuencia a Europa. El francés, lengua preferida del modernismo latinoamericano, era el idioma de las clases cultas guayaquileñas, tan importante en la actividad diaria de la ciudad como lo es hoy el inglés. El modernismo ecuatoriano nació en Guayaquil: mientras en esta ciudad aparece la primera revista literaria modernista en 1896 –América Modernista– en Quito ocurrirá recién en 1906 –Altos Relieves– (...). Era, en definitiva, una sociedad nueva, una sensibilidad y una cultura nuevas, que nuestros modernistas acogieron entusiasmadamente, expresaron y defendieron de muy diversas maneras. (2005, 13)

Por su parte, Rodolfo Pérez Pimentel confirma que, desde pequeño, Silva era amigo de los padres agustinos de la parroquia de la Soledad y aprendió con ellos italiano, francés y latín, lenguas que llegó a manejar con soltura. Además, “en la biblioteca parroquial leyó numerosas obras y entre otras la novela ‘Jean D’Agreve’, de María Melchor de Vogué, en su versión original francesa, que debió agradarle mucho, porque al final el protagonista se suicida por amor, idea que había empezado a obsesionarle” (1987).

Esta última cita es interesante, y llama la atención en dos sentidos: en primer lugar, nos da indicios del tipo de lecturas a las que Medardo tenía acceso en ese entonces: no sabemos si leyó a Flaubert o Balzac, pero sí que le gustó un escritor de

menor importancia, Melchor de Vogué. En segundo término, distingue la idea del suicidio por amor de cualquier desengaño o experiencia real, lo cual querría decir que, independientemente de la realidad, en la fantasía de Silva, el suicidio ya estaba presente como una búsqueda o anhelo.

Así, la erudición que Silva acumuló le servía en un doble sentido: enriquecía su poesía en los términos propuestos por el modernismo, hacía brillar sus textos en un medio en el que la mayoría de las referencias resultaban sorprendentes alardes de conocimiento, y también encubría y disimulaba la vergüenza del poeta, que esperaba ‘blanquearse’ en sociedad mediante su cultura e inteligencia.

2.9 El poeta niño de Guayaquil

Cuando en la adolescencia Medardo Ángel Silva descubre su talento, empieza a buscar la legitimación de las grandes plumas. A los 16 años comienza a pensar en forjarse una carrera literaria, para lo cual envía a diversas revistas muestras de su trabajo. En el estudio introductorio de *El árbol del bien y del mal* (1971), Hernán Rodríguez Castelo afirma que:

Dos años antes de abandonar el colegio y lanzarse a campo traviesa por una incansable y múltiple lectura, Medardo Ángel Silva había pedido cabida para sus poemas en los más prestigiosos órganos del tiempo. En 1913 se había dirigido a *El Telégrafo Literario* con algo que quien lo recibiera calificó de “un soneto de técnica perfecta y corte parnasiano, que más parecía una acertada traducción de Heredia”. (1971, 16)

El trabajo de Silva es rechazado por *El Telégrafo Literario* y luego por la revista *Letras*, de Quito, dirigida por Isaac J. Barrera. Parece que la negativa se debió a la sospecha de que, por la perfección formal de los poemas que el joven poeta había enviado, se trataba de un plagio. Sobre esta época, relata Pérez Pimentel:

(En 1916) también empezaron sus colaboraciones en revistas. En *Anarkos*, quincenario dirigido por el pianista peruano Ernesto López Mindreu. En *Ateneo* de su amigo el historiador obrero Navas. En *Helios* de Carlos F. Granado y Guarnizo, publicación que tuvo de todo sin ser propiamente modernista. En *Respetable Público* de Alejo Matheus Amador y Eduardo Rivas Ors, semanario de fino acabado, crónicas artísticas y críticas taurinas. Finalmente, en *Renacimiento*, donde fue jefe de redacción y colaboró con redactores consagrados como Wenceslao Pareja, Falconí Villagómez, Egas, que ya lo habían aceptado como igual.

Por eso aparecieron cuatro bellísimos poemas suyos escritos en prosa poética, tres de los cuales recogería en su libro, crítica variada y 16 breves poemas de profundidad filosófica denominados ‘Suites de Estancias’ a imitación del célebre creador de ese género, el griego Jean Moecas.

Por eso se ha dicho que en 1916 Silva entró al círculo de los escogidos y que recién en enero del 17 al conocimiento del gran público, mediante un divulgadísimo artículo

biográfico de su amigo el escritor Próspero Salcedo Mc-Dowall titulado ‘El niño poeta’, aparecido en el segundo número de la revista *Anarkos*, pues de allí en adelante todos se interesaban en conocer al niño genial, buscaban sus poemas, indagaban por sus escritos. (2017)

Le cabe pues a Próspero Salcedo Mc-Dowal, escritor colombiano radicado en Guayaquil, la responsabilidad de la canonización de Medardo, en un artículo publicado en la revista *Anarkos*, en 1917 (Silva tenía 18 años). Este texto se reproduce en la edición de la *Obras completa* de Silva publicada en 1966 por la CCE Núcleo del Guayas. Entre las varias alabanzas de Salcedo Mc-Dowal, se destaca esta:

Por eso escribo estas líneas. Por eso mi aplauso viene a romper este lapidamiento en que se intenta encerrar a este poeta. En verdad, es un niño, y ya tiene un nombre forjado con la euritmias delicadas y finas de sus versos delicados, suaves y melancólicos. (1966, 18)

Este artículo, que podemos reconocer como el ‘juicio crítico canonizador’, como la verdadera investidura, provoca que Medardo Ángel Silva se vuelva popular entre los lectores de literatura y revistas culturales, que, en aquel ambiente y época histórica, se contarían, como se dice coloquialmente, “con los dedos de una mano”.

No hay, en mi opinión, un “triumfo ante el público”, como sugiere en una de sus versiones Abel Romeo Castillo. El interés que despierta Medardo pertenece y se circunscribe a los círculos intelectuales. Si este es “el público”, entonces la afirmación puede considerarse correcta. Pero no se puede hablar de un éxito masivo. No hay que olvidar que la primera edición de *El árbol del bien y del mal* consta apenas de cien ejemplares y ninguno se vende.

Sin embargo, la canonización, la irrupción del poeta niño en el ambiente literario del Ecuador en la época es bastante significativa. Silva consigue lo que buscaba: hace amigos en el ámbito literario, publica constantemente, consigue trabajo como maestro y posteriormente como editor de la página literaria del diario *El Telégrafo*. Silva parece haberse equilibrado y alcanzado el triunfo.

El ambicioso adolescente logra su objetivo a la edad increíble de 19 años. Este objetivo es la fama y la consagración, uno de sus más intensos deseos, y le llega en 1917.

Es de suponer, entonces, que conseguido el objetivo, Medardo Ángel Silva saborearía las dulzuras del éxito y alcanzaría la satisfacción vital y anímica que estaba buscando. Pero, al parecer, tal triunfo no existe, pues *El árbol del bien y del mal*, según Pérez Pimentel, constituye un auténtico “fracaso” que contraría y deprime al poeta:

En ese mismo año Ángel Silva entregó a la imprenta *El árbol del bien y del mal*, del cual no se vendió un solo ejemplar. “Indignado por este fracaso que tomó como un rechazo a su talento, destruyó la edición. *El fracaso le hizo ver una vez más que vivía inmerso en un ambiente municipal y espeso* (el del Guayaquil de las primeras dos décadas del siglo XX. El Guayaquil que es, siguiendo a Abel Castillo, “el telón de fondo” de la vida y obra de Silva)” (Pérez Pimentel 1987).

El “ambiente municipal y espeso” al que se refiere Pérez Pimentel es una forma de expresar la incomprensión o la indiferencia del gran público, que ignoró el poemario, como ignoraría cualquier expresión de alta cultura. Esta indiferencia constituyó un duro golpe para Medardo, a quien

(la edición) le había costado (...) la fabulosa cantidad de cien sucres (a la equivalencia, entonces, de dos sucres por dólar). Era también ese el precio en Guayaquil de un terno de casimir inglés (...). Se lamentaba de no haber gastado esa suma en mandarse a cortar un buen traje (Castillo 1983, 109).

Lo desconcertante es que el mismo Abel Romeo Castillo, en su prólogo a la poesía de Medardo Ángel Silva publicado en la edición encargada por Vicente Alencastro, declare lo que sigue sobre *El árbol del bien y del mal*:

A comienzos de 1918 aparece su libro primigenio, que va a ser el único que publique en vida y que titula *El árbol del bien y del mal*. Ordena una edición de apenas 100 ejemplares, la mayor parte de los cuales son remitidos a amigos en el exterior. El magnífico poemario alcanza enorme éxito en el país y en el extranjero y a las pocas semanas se agotan, por completo, sus ejemplares”. (Castillo 1966, 20)

Puede creerse que esa radical diferencia en las versiones sobre el poemario se debe a que el texto biográfico definitivo sobre Ángel Silva aparece en 1983, con casi dos décadas más de investigación, que revela no sólo el fracaso comercial del poemario, sino además la sospecha de que Silva adquirió todos los ejemplares para que desaparecieran del mercado literario, como lo asegura el mismo Castillo (1983). La versión de Pérez Pimentel entra en detalles:

Había entregado a un librero la edición de su obra *El árbol del bien y del mal* en 98 págs. Edición pobrísima de solamente cien ejemplares y portada prerrafaelista. La obra costaba dos sucres y al regresar a la semana siguiente comprobó con indignación que no se había vendido ni un ejemplar y retiró los libros, quemándolos en silencio ¿Falta de publicidad? indignado por este fracaso que tomó como un rechazo a su talento, destruyó la edición. ¿Apresuramiento del poeta, prejuicios, complejos? El fracaso le hizo ver una vez más que vivía inmerso en un ambiente municipal y espeso, pero no todo le era mezquino, numerosas voces amigas le aplaudían, la crítica saludaba sus producciones.

Luis Aníbal Sánchez se admiró de la belleza de sus poemas. En noviembre sirvió de editor de la revista mensual de artes y letras hispanoamericanas *España* que solo salió un número porque fue su venta un fracaso (sic). (1987)

La referencia al “ambiente municipal y espeso” constituye pues una forma de dar en entender que Silva vivía en un entorno tosco, poco refinado, en el que no cabían las exquisiteces de su poesía ni era posible que su palabra fuese comprendida. Esta versión es precisamente lo que se había interpretado en relación con la incompatibilidad de la misión poética que Silva asume en ‘La investidura’, la naturaleza divina del poeta, y su estadía en el mundo real, imperfecto y poco apto para valorar esa misión.

Este es uno de los factores que pueden haber llevado al poeta a considerarse un ‘incomprendido’, a experimentar un sentido de ‘no pertenencia’ con respecto a su entorno vital: vemos, por ejemplo, cómo repercutió en su ánimo el hecho de que su libro no se hubiese vendido de inmediato.

Sabemos, porque está documentado, que Medardo Ángel Silva fue alabado por la mayor parte de la gente culta que lo leyó. Existe quien lo acusa de imitar a Julio Herrera y Reissig, pero, en general, su trabajo fue bien recibido. No podía ser de otra manera, considerando el contexto en que su obra se gestó y circuló.

Sin embargo, es notoria esta tendencia de varios de sus críticos contemporáneos a presentarlo como un niño o como un sujeto hipersensible que, lastimosamente, no alcanzó la gloria en el ambiente cultural pobre y poco desarrollado en el que vivía, de lo cual habría que colegir que efectivamente la aparición de Medardo Ángel Silva se consideró en su tiempo una especie de ‘milagro inesperado’.

Lo sensato sería reconocer al poeta como un individuo de su época, la importancia de cuya obra radica en gran parte en el reconocimiento del que efectivamente gozó en un círculo intelectual que realmente existió y fue influyente en la cultura de Guayaquil y del Ecuador, lo cual desvirtúa la idea de lo ‘espeso’ y lo ‘municipal’ del ambiente en el que desarrolló su obra. Empero, no se puede soslayar el hecho de que existe una disonancia entre la imagen que Silva tenía de sí mismo como poeta investido y la indiferencia del público masivo, que debió afectarle realmente.

Esta disonancia tal vez pueda ilustrarse en la anécdota transmitida por Abel Romeo Castillo sobre el arrepentimiento de Silva por haber publicado *El árbol del bien y del mal*, en lugar lo de cual, según el biógrafo, el poeta hubiese preferido “mandarse a hacer un traje”. Observemos que en este episodio se expresan y enfrentan estos dos ámbitos contrapuestos: escribir poesía, como una misión divina, y vestirse

decentemente, como una necesidad mundana. Silva se encontraba experimentando el conflictivo choque entre su destino poético y la vida terrenal.

En medio de estas tendencias opuestas, hay que tomar en cuenta, necesariamente, la dimensión popular de Medardo Ángel Silva, que constituye también una enorme paradoja: detestaba la vulgaridad y la ignorancia, pero es la gente del pueblo quien atesora aun hoy sus versos.

¿Cómo puede explicarse esta extraña contradicción, el hecho de que este romántico-simbolista extemporáneo sea eternizado en el tiempo por el sector popular al que ignoró en su poesía y por el que fue ignorado en su época? ¿Cómo este poeta, que por naturaleza pertenece al ‘sensorium’ culto, penetró en el ‘sensorium’ popular con tanta fuerza e intensidad? Si hay que lanzar una hipótesis que dé cuenta de este fenómeno, la mía sería que uno de los factores que lo explica es, precisamente, el suicidio de Silva, que ha posibilitado, en gran medida, su canonización como poeta culto y su consolidación como figura popular de la cultura de Guayaquil y el Ecuador. La relación entre el poeta suicida y la ciudad agónica y al mismo tiempo próspera, que paradójicamente era Guayaquil en esos tiempos, generaron un fenómeno insólito, un paradójico objeto de arte, como si Silva hubiese materializado el imbricado ‘sensorium’ guayaquileño. ¿Por qué Silva se transforma en la representación cívica de la poesía de Guayaquil? Una clave nos la podría proporcionar esta cita de Deleuze:

Tal vez sólo exista en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado. Un pueblo en el que bastardo ya no designa un estado familiar, sino el proceso o la deriva de las razas. Soy un animal, un negro de raza inferior desde siempre. Es el devenir del escritor. Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor. (Deleuze, 2006)

Volviendo a Silva, es muy probable que las críticas positivas que recibió de sus lectores letrados le llenaran de ánimos y entusiasmo en su carrera literaria y que le dieran cierta popularidad en el siempre reducido grupo de la intelectualidad. Sin embargo, tomó muy mal el fracaso de su primer libro en términos de ventas y aceptación popular, en lo cual, además de una contradicción evidente (¿si no apreciaba al pueblo, por qué deseaba que lo leyera?), existe cierta ingenuidad. Pocos autores esperan el éxito masivo de la noche a la mañana.

Si consideramos que esto es cierto, y que acaso no se vendieron ejemplares del *El árbol del bien y del mal*, podemos explicarnos un curioso texto lleno de pesimismo que Silva publica en la revista *La pluma*, de Guayaquil, titulado ‘La profesión literaria’ (s.f), recogido en las *Obras Completas* de Silva editadas por la CCE Núcleo del Guayas en 1966. en el que aconseja a los poetas jóvenes perder toda ilusión en el mundo de las letras, en el que campean las envidias, las críticas interesadas y los amiguismos. Si bien al final del texto, de manera idealista, Silva termina reconociendo que existe una “*divina proxeneta* que se llama Gloria” (1966, 38), que da sentido al trabajo del poeta.

La visión del mundo literario que Silva tenía estaba cargada de pesimismo, acaso de cierta amargura; sin embargo, la intensidad de su necesidad de escribir y expresarse le hace superar la desconfianza que le produce este ambiente decepcionante.

Así pues, se ve que muchos de los discursos sobre Medardo Ángel Silva son confusos y poco fiables, y la imagen que tenemos de él en la actualidad corresponde más a una construcción idealizada, la del poeta niño, que a la de un artista prematuramente agotado e inestable que termina suicidándose a los 21 años, sumido en un ambiente social lleno de presión y conflictos.

2.10 El hastío que se va haciendo muerte. La vida que suena mal

Tanto los poemas iniciales de Medardo Ángel Silva como los que forman parte del poemario *El árbol del bien y del mal* y otros que no se incluyen en él mencionan con frecuencia a la muerte. Esta aparece continuamente, como tema complementario al del sufrimiento por amor. El mecanismo poético que Silva pone en marcha en estos textos es el siguiente: el poeta, enamorado, suplica a la amada, indiferente, que repare en él y sus sentimientos. Como esto jamás se produce, ante el desdén, el poeta desea la muerte, quiere “morir de amor”.

Se trata de una fórmula simple y reiterativa. Se relaciona con el romanticismo, y su exaltación del amor ideal y puro, encarnado siempre en el corazón adolescente.

Poco y nada hay que reprochar a Silva en estas composiciones, pues, a tono con su contexto literario, lo que hace es presentar estas lamentaciones, construidas de acuerdo con la secuencia semántica ‘amor, desdén, dolor, muerte’, como una adscripción a un estilo, a una estética y a una poética que parecen, en principio, admisibles y coherentes con las condiciones del poeta, con su contexto, su juventud y su sensibilidad.

En otras ocasiones, la muerte representa el remedio contra el hastío, en la línea de la retórica modernista. Sin embargo, fuera ya de las convenciones estilísticas, en la obra avanzada de Silva la muerte llega a convertirse en una suerte de presencia fantasmática que impregna toda atmósfera y experiencia sensorial o afectiva con el mundo, y es el detonante que impulsa a fantasear al poeta con imágenes realmente sobrecogedoras por su aguda y extrema sordidez. La muerte deja, entonces, de presentarse como una alegoría modernista, y parece transformarse en una macabra obsesión personal que se presenta al principio como un constante deseo de ser asesinado por una mujer idealizada.

En las primeras composiciones de Silva, es frecuente encontrarse con versos como estos:

Matadme, mi señora
Matadme con tus ojos, quiero morir de amor

O:

Lo rojo de tu veste la muerte incita
(...) y el corazón quisiera ser mil pedazos
para que lo triture tu pie de seda.

Este conjunto de alusiones a la muerte, que parecería una exigencia banal de la preceptiva modernista de tendencia más romántica, dista en gran medida de ser uniforme y plana, y sería un error caer en el facilismo de considerarlo nada más que una muestra de la sujeción temática o alegórica a las fórmulas de la filiación literaria del escritor, pues gradualmente, cada vez con mayor intensidad y frecuencia, en los poemas de Silva va generándose una suerte de trasfondo funesto, de resignado terror, una especie de brusco despertar a la posibilidad real de experimentar el dolor de la muerte, que va mucho más allá de la predictibilidad de la escritura de un militante disciplinado del modernismo y genera una atmósfera fúnebre de resonancias espirituales.

Estas resonancias se revelan más tarde como los ejes de una suerte de desviación del proyecto poético original, la cual muestra al escritor otro camino en el que la muerte constituye el fin por excelencia, como culminación y como objetivo máximo, que Silva va concibiendo y moldeando, sin que quede claro en qué medida esta pretensión fue consciente y voluntaria.

La armonía desaparece de los poemas para dar lugar a una visión funesta de la existencia que contradice los anhelos de perfección de los primeros poemas. Estos

textos ‘musicales’, fabulosamente contruidos, se pierden debajo de quejas constantes sobre el hastío de la vida, que carece ya de proporciones, que suena mal.

En *El árbol del bien y del mal*, los poemas que tratan del amor ideal frustrado, que hace a la voz poética invocar a la muerte, van delineando de a poco la esencia espiritual del poeta, el ‘sí mismo’ de Silva.

Aunque en varios de ellos el elemento de la muerte aparece solamente como parte de la fórmula poética, que demuestra la sensibilidad y la vocación de sufrimiento del escritor (correspondiente al mundo lírico romántico-modernista de esta etapa de la escritura de Silva), en otros textos se ve transformada en un verdadero símbolo que funciona como un eje semántico que va generando mayores significaciones en la poesía del guayaquileño. Se impone la necesidad de una nueva lectura que se fundamenta en la idea de la muerte como principio articulador del poema.

La entrada a esta lectura, necesariamente, son los textos que se ajustan al patrón ‘amor, desdén, dolor, muerte’, que llaman la atención por el aire siniestro que van adquiriendo, con el que se hace referencia al fin de la existencia. Un ejemplo tomado del poema ‘La respuesta’:

La respuesta

Muda a mis ruegos, impasible y fría
 En el sofá de rojo terciopelo
 Un pálido jazmín hecho de hielo
 Tu enigmático rostro parecía (...)

Con ademán de reina mancillada
 Me clavaste el puñal de tu mirada
 Muda a mis ruego, impasible y fría.

Si bien el texto es pura fórmula, Silva consigue, con recursos muy expresivos, ofrecer una impresión ciertamente particular por la sordidez con la que se presenta el desdén. La expresión “me clavaste el puñal de tu mirada” es estremecedora, como lo es la actitud gélida de la amada, que parece despojada de sentimientos y horriblemente indiferente al dolor del amante.

Aquí está presente la muerte, no solo por la cercanía a ella del dolor del sujeto poético, sino por la alusión al acto asesino (clavar el puñal) y por la falta de humanidad de la amada, “un pálido jazmín hecho de hielo”.

Aquí se plantea ya una de las caracterizaciones de la mujer de las muchas que Medardo Ángel Silva construye en sus poemas. La mujer indiferente, que carece de sentimientos, toma, en otros textos, como el titulado ‘Estancias’, algunos matices complementarios, entre los que se destacan sus habilidades para la seducción y el erotismo, como se ve en versos como estos:

De la gasa inconsútil de tu rosa batista
Surges, vibrante, en una danza de bayaderas
(te juro que la corte del gran Tetrarca hubieras
obtenido la roja cabeza del Bautista).

Bailas... y el blanco sátiro que decora la estancia,
sonríe desde el ángulo, coronado de viña
(y mientras me conmueve tu mirada de niña
estremece mi carne tu lasciva fragancia...)

Son estrofas extrañas, pues presentan una imagen femenina paradójica, ambigua, inestable, en un segmento muy corto. En la estrofa citada en primer lugar, la amada del poeta, erótica y sensual, se asemeja a Salomé, astuta muchacha que, aprovechando sus encantos, hace pecar a Herodes y lo convence de matar al santo Juan el Bautista.

En la estrofa siguiente, es inconsecuente que el poeta, que ha planteado a la mujer en los términos mencionados, se sienta conmovido por la “mirada de niña” de la amada, que emite una “lasciva fragancia”, otra inconsecuencia.

No queda claro si la amada que el poeta ve es una mujer seductora y sexualmente provocativa o una inocente chica dueña de una mirada infantil, que, no obstante, excita sexualmente al poeta: (“estremece mi carne tu lasciva fragancia”).

Pero eso no es todo: la siguiente estrofa, y esto es sorprendente, empieza con el verso: “Dulzuras maternas de la hora matutina”. Surge una pregunta: ¿qué tiene que ver lo maternal con todo esto? Nunca se explica, pero se comprende que, en su sentimentalidad juvenil, la mujer, para Silva, es aún un ser de femineidad indiferenciada, en el que él ve pasión, lujuria, deseo, astucia, pero también dulzura y cobijo como el de una madre.

Digamos, hasta el momento, que la mujer, en este punto de la obra de Silva, es un personaje múltiple, todavía indefinido, en el que no es posible discernir características estables.

Es interesante contrastar esta representación femenina con la figura de la mujer consoladora, lejana de la muerte y la seducción, que se insinúa en la mención de ‘lo maternal’ en el poema citado anteriormente. Este tipo de personaje aparece en el

segmento de las ‘Estancias’ presidido por un epígrafe de Paul Verlaine: “*Sur votre jeune seine laissez rouler ma tete*” (Sobre tu joven seno deja rodar mi cabeza).

Aquí el poeta pide a la amada consolación, protección, una palabra que consuele sus “perennes hastíos”. Se la califica de “omnipotente”. Se pide a la amada consuelo, pero al final del poema, otra vez, el poeta la tilda de

sembradora impasible de mi angustia y mi pena
por quien mi alma es un Cristo Coronado de espinas.

La imagen confusa de la mujer, además de implicar consuelo y sosiego, a pesar de sus rasgos esenciales de lujuria, seducción e indiferencia, termina siempre arruinando la integridad sentimental del poeta y lo arroja en un abismo de sufrimientos. ¿Se trata de aún de una fórmula? Por más que la mujer represente paz y esperanza, el poeta no deja de considerarla la causa de sus lamentos.

Estos patrones empiezan a mostrar un contrapunto en un poema titulado ‘Amada’, que, en principio, y por el contraste que significa en relación con los otros, puede considerarse menos influido por el mundo de fantasía y preciosismo, y por tanto más fiel y revelador de la personalidad poética de Silva.

Es un poema sencillo en el que la voz lírica se dirige, como una novedad, a una mujer de negra cabellera (atrás quedaron las princesas blondas), de la que se dice llega “con la primavera espiritual”, es decir con las etapas de calma y sosiego.

Hacia el final del texto, la voz poética se declara “convaleciente del dolor”, y cuenta cómo la amada aparece oportunamente para otorgarle tranquilidad. Se trata de una representación distinta de la mujer, que no es ya ese personaje artificial, lleno de astucia y seducción, que desdeña y daña al poeta.

Puede decirse que la poesía sucesiva de Silva alterna estas imágenes de la femineidad entre la banalidad del deseo sensual y la idealización, y la necesidad y búsqueda de la mujer como un ser que aquiete la tumultuosa vida espiritual del poeta y le transmita paz y armonía.

Es prácticamente innecesario explicar las relaciones entre la mujer desdeñosa, bella e indiferente, que obsesiona al poeta, y la casi natural consecuencia que constituye el deseo de matarse que experimenta el enamorado, pues, como se ha dicho, esta dinámica responde a una fórmula de la tónica del romanticismo.

Lo que se debe estudiar, es, entonces, cómo la visión menos idealizada de la mujer expresa, siempre de forma indirecta o refleja, un conflicto complejo y profundo

experimentado por el poeta, que no sufre ya por el desdén de las damas y las princesas de ebúrnea epidermis, sino por una imposibilidad de lograr la calma y el equilibrio que, texto a texto, se nota que constituye su verdadero ‘dolor de ser’, su verdadera búsqueda.

2.11 La mujer como materialización de la muerte

Es indiscutible que la relación mujer-muerte es fundamental en estos poemas de Medardo Ángel Silva, y hay entre ellas un vínculo simbólico de importancia. Abel Romeo Castillo advierte que:

Esta asociación de la vida y la muerte, del amor y de la súbita desesperación del escenario vital, aparece muchas veces en la poesía de Silva. Diríase que el poeta se aferra al amor terrenal, pero que algo le hace advertir que, por culpa de él, llegará más pronto al final del camino (1983, 172).

Esta necesidad de ser aceptado, comprendido, amado y protegido, llevaría a Medardo a una deificación de la imagen femenina, en bien o en mal: la mujer, en su poesía, no es humana: o se presenta como la princesa desdeñosa de rasgos seductores o como una suerte de ángel que aquieta y consuela el tumultuoso corazón del poeta, pero que, al final, de todas maneras, es la causa de su sufrimiento: “Es indudable que el poeta idealiza, a veces demasiado, a la mujer. Tal vez por su complejo físico, cree que ella es un ser extra humano (sic), divino, como un habitante de otro planeta” (Castillo 1983, 173).

Hay que reconocer que el papel de la mujer, marcado por el intenso deseo que el poeta muestra por ella, se va desplazando poco a poco a la idea de la muerte. La razón se podría enunciar de una forma relativamente sencilla: la mujer se presenta como un objeto inalcanzable para Medardo Ángel. Poetizar sobre ella es su forma de introyectarla, de incorporarla a su yo. Si existe una identificación de la mujer con el dolor y el padecimiento, es posible también asociarla con la muerte.

Ahora bien: ¿por qué la mujer resulta inalcanzable para el escritor? Hay varios elementos para comprender esta afirmación. Empecemos mencionando su descontento con el color de su piel, que le atormentaba y le generaría no poca inseguridad ante las damas de la aristocracia con las que buscaba relacionarse; la adolescencia, que le impulsaría a fantasear desproporcionadamente en el amor y la sexualidad; su desapego por la gente común, que era la misma de su clase, a la que desdeñaba por considerarla vulgar, dentro de la cual se incluirían las mujeres que efectivamente lo rodeaban, y la imposibilidad de entablar un romance con las señoritas de sociedad con las que tuvo lejano contacto.

Así, en la poesía avanzada de Silva, como el objeto de deseo (la mujer) es inalcanzable, el énfasis simbólico se desplaza de sus confusas construcciones femeninas a la femenina y sólida alegoría de la muerte. El poema titulado ‘La muerte perfumada’ ejemplifica esta suerte de transubstanciación de la mujer con el fin de la vida.

Desde el título, vemos que hay un afán, en primer término, de personificar la figura de la muerte, que va perfumada, y, segundo, por la misma razón (el hecho de ir perfumada) de quitarle el matiz siniestro que naturalmente tiene.

Se trata de un soneto en el que en las primeras estrofas se invoca, como es habitual en muchos poemas de Silva, la relación amorosa como remedio para la pena existencial del poeta, que se describe como un muerto que vive o un espectro, “fantasmal y huraño”.

El “tú” al que se refiere la voz poética, y al que se atribuye la “cura” del “mal extraño” que padece parecen, en principio, un apóstrofe de la mujer amada. No obstante, se advierte luego que esta interpretación está equivocada o por lo menos es dudosa, según se lee en los versos:

La muerte perfumada

Convaleciente de aquel mal extraño,
para el que sólo tú sabes la cura,
como un fugado de la sepultura
me vio la tarde, fantasmal y huraño.

Segó mis dichas la Malaventura
como inocente y cándido rebaño
y bajo la hoz de antiguo desengaño
agonizaba mi fugaz ventura...

Cual destrenzada cabellera cana
la llovizna ondeó tras la ventana...
Y aquella tarde pálida y caduca

sentí en mi dulce postración inerte
la bella tentación de darme muerte
tejiéndome un cordel con tu peluca.

Nos preguntamos: ¿quién es este ser que tiene una peluca tan larga y fuerte que puede convertirse en un cordel para ahorcarse? ¿A quién pertenece la destrenzada cabellera cana? ¿Se refiere el poeta a la misma cosa, al mismo ente?

Es difícil determinar aquí, en este texto enigmático, quién es o qué representa el “tú” femenino. No es, definitivamente, la amada que en un principio pensamos aparecía

nuevamente. Podría tratarse de una evocación a la muerte, en su representación femenina clásica de parca, pero, en este texto, con una peluca.

Detengámonos por un momento en las implicaciones de esta lectura, porque suponen un giro extremadamente significativo de la actitud del poeta ante la muerte: reparemos en que, en este poema, la parca no mata al poeta, no llega para llevárselo a ultratumba: es el poeta el que usa este extraño elemento de la parca, la peluca, para tomar la iniciativa de suicidarse. Al deseo de morir romántico que Medardo canta en sus composiciones fantásticas se superpone esta suerte de necesidad del sujeto de tomar el asunto en sus manos y confeccionar él mismo el instrumento del suicidio.

Hemos llegado, pues, a un giro fundamental: el poeta no desea ya la llegada de la muerte por la mano de la amada o por el dolor provocado por su desdén. Ahora anhela el suicidio, al que califica de “bella tentación”. Ya no quiere dejarse morir. Desea, activamente, producirse la muerte.

Para el poeta, según reflexiona el filósofo Maurice Blanchot (2002) la muerte no es, en absoluto, un acontecimiento doloroso y funesto. Antes bien, la muerte está siempre implícita en la escritura, y el poeta la toma con reposo y calma, pues su intelecto y su sensibilidad se encuentran más allá de las experiencias mundanas.

Esta tranquilidad con que el poeta acepta la muerte, sosegado y sin rastros de desconsuelo, recibe del pensador francés la denominación de “muerte contenta”. El creador enfrenta el fin de la vida sin angustia, en calma y con total control de sí mismo. “La muerte me anticipa su don mejor: la calma”, reza un verso de Silva.

En posteriores capítulos, tendré ocasión de profundizar en el pensamiento de Blanchot y otros autores, pero por ahora me interesa relacionar el concepto de la muerte contenta con esta nueva actitud de Silva ante la autoaniquilación, que es, desde este momento, un asunto de decisión personal, una búsqueda activa, un anhelo de libertad.

La autoaniquilación es liberación, porque es bella (la confección del cordel puede leerse como una suerte de metáfora de la creación estética destinada al suicidio); además, permite al poeta huir de la vida que la atormenta, una vida de postración. Por último, es el paso definitivo, radical y extremo para desconocer la ley humana, que impide darse muerte. El suicidio es la bella ruptura que nos libera de este mundo absurdo y falaz.

Esta concepción de la muerte como acto individual del que el poeta es dueño contrasta con la actitud pasiva que, en los poemas preciosistas, consistía en la esperanza

de morir de amor o ser asesinado, metafóricamente, por la amada y su desdén, como en este fragmento de 'Estancias':

¡Mujer, dame a probar tus dulces maleficios
húndeme el luminoso puñal de tu mirada

La mujer de 'La muerte perfumada' no es, entonces, una amada que desprecia al poeta y le hace sufrir hasta desear la muerte. Es la representación de la muerte misma que, cercana la poeta, es deseada por este como una bella tentación.

La construcción de una poética de la muerte se configura en cada poeta de forma muy particular, y está determinada por sus experiencias tanto vivenciales como literarias. La existencia, para el escritor suicida, es doble, por una parte, pero única, desde otra perspectiva.

El desdoblamiento consiste sencillamente en la separación que hay entre el universo tangible y concreto, al que estamos atados por nuestro sentido de la realidad, y el mundo posible generado por la fantasía creativa, que, si alcanza cierta tensión, se superpone o se confunde con el otro, de manera que, en un sentido no intelectual ni mental, sino afectivo y espiritual, el poeta reconstruye ambos planos como si fuese una única dimensión de la existencia.

Esta reelaboración de la realidad no se debe a un delirio o alucinación, sino a la condición fundamental para todo acto creativo: la imaginación, que, para los suicidas, tiene un carácter subversivo y rebelde que rompe con el instinto de conservación, el más básico entre los seres vivos.

Imaginar que uno se da muerte, ¿a quién podría ocurrírsele, sino a un artista, a un poeta? El extremo más audaz de la imaginación es fantasear con la propia desaparición. Esto es innegable. Imaginamos el placer, el bienestar. También, a veces, lo triste y lo funesto. Pero es muy difícil dedicar esfuerzos mentales a la escena hipotética en la que perdemos la vida por nuestra propia voluntad y nuestros propios medios.

El ahorcamiento, el disparo, el corte mortal son actos antihumanos, en el sentido de que rompen ante los hombres con el compromiso biológico, moral y religioso del sujeto, que se halla constreñido a mantenerse con vida por un mandato acaso inexplicable y arbitrario de la sociedad, o por razones religiosas carentes de lógica o simplemente por la imposibilidad de evadir la determinación de la biología.

La muerte libera al poeta, como lo hace la imaginación, de estas condiciones que son, para él, degradantes y absurdas.

Si adoptamos esta perspectiva, podemos captar el núcleo del pensamiento del poeta suicida: no piensa como los demás porque se ha separado de la comunidad humana y sus convenciones, sus pecados, sus miedos; ha liberado su imaginación, que vuela hacia otros mundos, hacia otras dimensiones del ser.

Esos otros mundos son las intensas y vívidas simulaciones que crean las palabras, los universos posibles que existen solo en la imaginación permanentemente activa del artista y que nos son transmitidos por el lenguaje.

Eso ocurre con Medardo Ángel Silva y su contemplación del absurdo, que hemos examinado desde el descontento con su aspecto físico y su imposibilidad de sentirse bello, pasando por el angustiante deseo de su compleja representación de la mujer, que se presenta idealizada e inalcanzable, y por su anhelo inextinguible de conocimiento y erudición, que con esfuerzo fue entretejiendo a pesar de sus circunstancias adversas y con resultados imperfectos.

Todo esto en el contexto de una estructura social clasista y discriminatoria, que marca y califica a los individuos por sus diferencias raciales o económicas, en un ambiente de presión constante que se provoca una crisis de identidad individual y social, como propone el profesor Hugo Benavides.

El poeta que se suicida es un romántico que no se siente en la obligación de discernir entre la vida y la escritura: o considera su vida tan poco significativa que vuelca su energía emocional y espiritual por entero en la obra; o hay algo en su existencia concreta que se convierte en una condición que le impide vivir, por lo que huye a la obra y la convierte en su mundo; o bien considera la vida como una experiencia hueca indigna de enfrentar, vacía e inútil, lo que lo lleva a buscar algún sentido en la escritura.

En estos casos, el acto suicida es el extremo del proyecto, que puede leerse, claro, como una tragedia humana, pero, en términos estrictamente literarios, como una consumación y una culminación admisible y coherente con el programa artístico del escritor, que ha detectado ya, consciente o inconscientemente, mientras escribe, mientras construye su obra, que esto significa paralelamente una autodestrucción, y que llegará un punto en que ambas cosas, vida y escritura, se conjuntarán para ejecutar el acto suicida, que, en consecuencia, ha de leerse como parte de la obra, pues ha sido anunciado por ella y además le pone fin, es el poema final.

Y los textos sobre los que construye esta trayectoria son premoniciones imaginarias, anticipaciones, *escenas previas* originadas en el presentimiento de que, al escribir, el sujeto está conduciéndose a la muerte.

Medardo Ángel Silva se suicida, pues, no por un motivo concreto ni una causa puntual, como podría ser el desdén de una enamorada. Pensar así sería hacer poco favor a su espíritu intenso y su complejidad como artista. La verdad es que se trata de un ‘hombre para la muerte’, cosa que plasmó en su escritura y que se comprueba en su ánimo inestable e irregular para construir una poética, en ciertos poemas confesionales, en los que la muerte aparece como una posibilidad de escape y terminación del sufrimiento.

Es lo que interpreta adecuadamente Alejandro Carrión en su texto ‘Medardo Ángel Silva o el cansancio al amanecer’, publicado en *Obra completa*:

Es posible que Medardo Ángel nunca haya sido un hombre, por lo menos en el sentido de virilidad en plenitud, virilidad de espíritu, sobre todo. Fue un niño y fue un anciano. Se quemó como un manojo de magnesio: brillante, deslumbrador, fugaz. La imagen que más lo define, es esa angustiante imagen de niño perdido, que cruza, azorado, con los ojos sin esperanza, aterido de miedo, por esa lírica suya, en que una sabiduría prematura brota de una espantoso cansancio, un cansancio surgido al amanecer. (1966, 280)

2.12 Sufrimiento, deseo de paz

Por otra parte, ¿de dónde aparece en Silva ese cansancio, ese sufrimiento? No olvidemos que es un ser para la muerte. Surgió de su desprecio por sí mismo, de la imposibilidad de encontrar, en razón de su origen y su aspecto físico, un lugar para su idealizado ‘sí mismo’, que es bello y perfecto, por lo que tuvo que escapar al mundo simulado de castillos, salones y princesas, y después al de los héroes y los patriotas.

Uno de los rasgos más llamativos de este escritor es su temprana conciencia de la desgracia de la vida, la muerte, la pérdida y la carencia. Su intenso deseo de conocimiento y belleza absoluta es absurdo por imposible.

Por más que se le apreciara en el modesto mundo intelectual de Guayaquil y de Quito, Medardo era un mulato pobre que, en su época, evidentemente no tenía posibilidades de llegar a los sitios a los que su talento, su sensibilidad y su ambición de adolescente le habían destinado, porque, sencillamente, estos se encontraban en otro mundo, aquel que su imaginación construyó para poder tolerar la vida terrenal.

Silva llama necesariamente la atención por su actitud de familiaridad con lo fúnebre, que se presenta en su más temprana edad: “Cuando se es aún joven y se ha

sufrido tanto (...) hay en los corazones fríos de sepulturas”, dice el poeta en el poema ‘Cuando se es aún joven’.

Este corazón helado constituye uno de los componentes que conforman el contraste fundamental desde donde es posible entender lo que podría considerarse la base de su simbología de la muerte, que en un principio es un mandato modernista, pero que luego se convierte en una necesidad de terminar consigo mismo después de comprender la fatalidad de la vida.

¿Padece Silva de los afectos que se desprenden de la tristeza, y que dirigen al sujeto hacia la muerte, de los que habla Baruch de Spinoza? Recordemos que para este filósofo la disminución de la potencia de actuar llevaría a la falta de acción, y por tanto hacia el fin de la existencia: Yo estoy triste; voy hacia la muerte (Deleuze 1978).

En sus primeros versos, para el escritor guayaquileño, ser poeta es ser joven, y ser joven es sufrir y desear la muerte. La fórmula puede funcionar si se altera el orden de los factores. Se desea morir porque se sufre, ya que se es poeta, y eso es posible por ser joven.

En efecto, resulta significativo en extremo que, a los 16 o 17 años, Silva esté imaginándose los minutos postreros de su vida, sin que quede claro cuáles son los motivos de la agonía, a excepción del despecho amoroso. El conflicto existencial verdadero que podría justificar el deseo de muerte está oculto y no es aún tan intenso. Versos como:

Oh, señor Jesucristo, que tenga en la última hora
Una mano piadosa que me cierre los ojos

distan de mostrarse adecuados y pertinentes a una trayectoria vital que apenas empieza, y hacen pensar en una suerte de ‘pose’ por medio de la cual, efectivamente, Silva buscaba afirmar su identidad lírica y su personalidad literaria en las huestes del modernismo, cuya imaginería gusta de los jóvenes moribundos. El dolor y el sufrimiento del adolescente revela su origen literario romántico cuando el poeta escribe en el poema ‘El tiempo’:

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

Mas, a partir de este tópico romántico-modernista, una constante que llama la atención es la profusión de menciones al desdén amoroso, rasgo que, si bien puede formar parte del arsenal poético de estas tendencias literarias, va seduciendo a Medardo Ángel de una forma particular, hasta el punto de opacar otro tipo de temas.

En *El árbol de bien y del mal*, cuando el precoz escritor muestra ya signos de su acelerado crecimiento poético, el tema del desdén, aunque está presente, parece ampliarse y hacerse más complejo. Ya no es únicamente el amor de la mujer añorado y lejano lo que hace sufrir a la voz lírica: es el entorno natural, que aparece oscuro y funesto, la inutilidad e insipidez de la vida, la angustia por llegar a Dios, el anhelo inaplazable de alcanzar la paz.

Los desenlaces de los poemas se tornan más oscuros y en muchos casos llegan a una retorcida sordidez producto de una intensa agonía. Léanse, como ejemplos, poemas como ‘Divagaciones sentimentales’ y ‘Otras estampas románticas’.

En este poemario, la muerte dolorosa, física y espiritualmente, es el motivo más frecuente que Medardo Ángel explora en sus textos, y esta muerte responde, casi en la totalidad de los casos, aún a la decepción amorosa, pero transformada ya por un anhelo existencial distinto: la paz, la calma, la necesidad de apartarse, de desaparecer del mundo. Medardo está triste: va hacia la muerte.

Esta secuencia (el desdén, la crisis de sufrimiento, la necesidad del sosiego, y por fin la muerte) se proponen como una manera de expresar las innegables especulaciones del pensamiento lírico de Silva en relación con la fatalidad y la supresión de la vida, más allá de las imposiciones de su filiación modernista y su espíritu romántico.

Así, la escena aparentemente sencilla y predecible del joven enamorado que desea la muerte por no ser correspondido, se transforma en un justificativo para expresar una agonía espiritual permanente, vinculada de raíz con el destino del poeta, que anhela el fin, la aniquilación, la salvación pacífica del suicidio.

El poema ‘Danse D’Anitra’ se puede interpretar como una versión de esta visión sobre el fin de la existencia, que implica un carácter premonitorio, angustiante e intenso.

Danse D’Anitra

Va ligera, va pálida, va fina
 Cual si una alada esencia poseyere
 Dios mío, esta adorable danzarina
 Se va a morir, se va a morir, se muere

Tan aérea, tan leve, tal divina
 Se ignora si danzar o volar quiere
 Y se torna su cuerpo un ala fina
 Cual si el soplo de Dios lo sostuviere

Sollozan, perla a perla, cristalina,
 Las flautas en ambiguo miserere
 La arpas lloran y la guzla trina
 Sostened a la leve danzarina
 Porque se va a morir, porque se muere.

Al concluir la lectura, nos preguntamos: ¿por qué se va a morir la danzarina? No hay información al respecto en el poema. No se dice si está enferma, hechizada o bajo un peligro o amenaza. Lo que la voz poética sabe, premonitoriamente, es que la bailarina va a morir, porque el poeta se convierte, en el mundo lírico de Silva, un profeta de la muerte: de la suya y de la de otros.

La danzarina muere por su delicadeza, su sensibilidad, su vulnerabilidad, su levedad, su divinidad. Parece que su acto artístico es tan hermoso que no puede sobrevivir a él. Su caracterización como artista y a la vez como objeto estético parece dotarle de una especie de fragilidad, de debilidad que se explica en su dimensión como un ser portador de belleza, incompatible con la grosería de la vida, y a su vez bello en sí mismo.

Nos preguntamos: ¿no le ocurre lo mismo al poeta, a Medardo Ángel Silva? ¿No es la poesía el sufrimiento, el dolor invencible con el que ha sido investido este joven que apenas abandona la niñez?

En este punto, la voz lírica de Silva se encuentra encapsulada en una especie de solipsismo fúnebre que puede resumirse así: cuando se manifiesta la belleza, la muerte está cerca, y si la muerte está presente o es inminente, existe belleza. La belleza solo es posible en relación con la muerte. No con la realidad, que Silva abominaba, ni consigo mismo, pues se detestaba como parte de esa realidad. ‘Danse D’Anitra’ es una poética. Para ser bello hay que morir. En este enunciado se resume una de las claves de la poesía de Silva.

Esto genera una gran riqueza de lecturas posibles para las variantes de la muerte en la obra del poeta, que se complace en reflexionar sobre la aniquilación y el dolor, que son pensamientos bellos; por tanto, el matiz trágico se atenúa y es reemplazado por una suerte de voluptuosidad fúnebre, como en el poema ‘Reminiscencia Griega’.

Y es un dolor armonioso, una angustia
 Imprecisable, una amargura ambigua
 Ver tan lejana la dulce edad mustia
 Y la belleza de esta tarde antigua.

Otro texto que puede comprenderse en esta línea es el titulado ‘La muerte enmascarada’, en el que el poeta es permanentemente acompañado por la muerte:

La muerte enmascarada

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

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

Cuando pueblan la estancia las horribles visiones
 que hace la Neurastenia surgir en los rincones
 entre los cortinajes de azul desconocido...

¡ay, apagad las luces y velad los espejos!
 Temo ver en sus lunas de borrosos reflejos
 junto a la Enmascarada mi faz de aparecido.

Es interesante, en este poema, la mención, escrita con mayúscula, de la neurastenia, un padecimiento psicológico que se creía atacaba a los hombres y les provocaba dolor físico y angustia. Es un señal del la situación que Medardo Ángel atravesaba en esta época de su existencia, en la que, sin duda, se sentía enfermo, desequilibrado, adolorido, cercano al fin.

Por eso se deben rechazar los juicios interpretativos que hablan del suicidio de Medardo Ángel como un accidente, como un impulso o incluso como una broma malograda. Silva sabía lo que le estaba ocurriendo. Si se da crédito a las versiones que plantean que no planeó su suicidio en casa de su enamorada la noche en que se disparó, en cambio, no se puede negar que no ignoraba lo que podía pasar si llevaba un arma.

Con esto quiero decir que, incluso si concedemos que Silva no planificara su muerte conscientemente, el deseo de matarse estaba ya en él. Sus textos los atestiguan. Hernán Rodríguez Castelo cita como premonitorio un fragmento escrito por Medardo con ocasión de la muerte del mexicano Amado Nervo, un réquiem, “formidable en estilo y sentimiento” (1971, 17):

(...) el poeta inefable en cuyo corazón resonaba la música del Todo... miembro de aquella insigne familia del Poverello, de Kempis, de Federico de Hamdemberg Novalis, de Ruysbroeck... ha entregado su espíritu de luz al foco celeste del que –chispa animada de divinidad consciente- se desprendería un día. Él sabía, como el poeta maldito, que no se mira *qu'infini par toutes les fenestres*, y a todo nuestro redor el abismo pascaliano abre sus fauces; oscura *et de l'incertain* se refugió el amor” (Silva en Rodríguez Castelo 1971, 17).

A su vez, Abel Romeo Castillo sostiene que en el cuento *El aviso*, publicado en 1917, Silva previó “lo que sería su trágica muerte con casi dos años de adelanto” (Castillo en Pérez Pimentel, 1987).

2.13 Medardo Ángel Silva, cerca de la nada

Cierro este capítulo con algunos hallazgos interpretativos a los que me ha llevado este estudio de los textos de Medardo Ángel Silva en relación con las hipótesis sobre las cuales se asienta este trabajo.

El primero de ellos tiene que ver con el conflicto de identidad de Medardo Ángel Silva que lo convierte en un ‘hombre cercano a la muerte’, expresión con la que busco dar a entender que, en sus circunstancias vitales específicas, la existencia se le hizo repugnante y absurda.

Estas circunstancias se concretan en su pobreza, en la imposibilidad de continuar con su proyecto poético, que él mismo llega a considerar superficial y vacío, en su dificultad para representarse lo femenino, y, sobre todo, en lo que podríamos llamar su ‘debilidad anímica’ fundamental, constituida por la vergüenza y la autorrepulsión que le producía el hecho de ser mulato.

Esta condición, la mulatez, insoportable para él, determinó una actitud especial ante la poesía: trató de ocultar este sentimiento de inferioridad en un mundo rebuscado, fantástico y preciosista, que le hizo perder el rastro de su identidad verdadera, la cual, dada su juventud, se encontraba en plena formación.

Medardo Ángel Silva ve en la poesía una manera de compensar, superar, conjurar su condición de mulato pobre. Sus escenarios poéticos de fabulosos castillos y princesas, siempre perfectas y de ebúrnea piel, estaban destinados a contrarrestar simbólicamente sus reales condiciones de pobreza y limitaciones de todo tipo.

La simulación no puede durar demasiado: Silva es consciente pronto de que la inspiración es falaz y de que esta poesía no guarda relación con lo que Paul Ricoeur llama su ‘sí mismo’, es decir, con su entidad ontológica y espiritual auténtica. Esta desilusión agrava los rasgos de su ya pesimista carácter y su tendencia hacia lo fúnebre

y oscuro, otra característica de su personalidad que en la obra se ve opacada por su deslumbrante habilidad para la versificación.

La muerte pasa en su poesía a convertirse, de un componente meramente retórico vinculado al romanticismo y al modernismo, en una búsqueda que empieza como una intensa especulación lírica, continúa como un eje simbólico y termina como un deseo vívido y necesario que le motiva a escribir más sobre ella y a fantasear en el suicidio.

Así pues, la obra de Medardo, intermitente e irregular como para reconocer en ella una evolución o un trayecto bien definido, nos ofrece claves aisladas del sinsentido y el dolor que llegó a descubrir en su corta vida, y que le llevó a matarse como una posibilidad que formaba parte de su proyecto de escritura, que fue lo único que, mientras funcionó, verdaderamente lo animó y lo mantuvo vivo.

Capítulo dos

César Dávila Andrade (1918-1967)

Los hombres, todos los hombres viven ahogados en los días, en los siglos, en la Eternidad. Realicé este descubrimiento después de llorar tres días
(César Dávila Andrade, 'Ahogados en los días').

1. Dávila Andrade: el hallazgo del absurdo y el silencio

En este capítulo examinaremos e interpretaremos la obra del cuencano César Dávila Andrade, con el objeto de demostrar que su muerte está vinculada a un proceso gradual de agotamiento de su lenguaje poético, el cual, hacia el final de su obra, supone un enrarecimiento tan extremo de su escritura que implica la imposibilidad de mantener un mensaje poético interpretable y sostener una voz lírica, pues ha llegado al absurdo y al silencio. Este proceso de silenciamiento es, según mi tesis, un correlato de la trayectoria de Dávila hacia la muerte física, ocurrida en 1967, poco después de haber escrito su último poemario, 'La corteza embrujada' (1967).

El presupuesto en el que se basa esta afirmación proviene de la teoría de la interpretación hermenéutica, que propone que la metáfora viva implica, en su afán de verdad, una correspondencia con la realidad en la que el poeta existe concretamente. En el caso de Dávila Andrade, el plano de la referencia tangible, es decir su vida terrenal, es un paralelo del plano metafórico de su obra, de la metáfora viva que constituye su escritura. Es una suerte de identificación ontológica que se entendería como coincidencia del ser y su voz, del poeta y su obra.

Así pues, mi hipótesis es que los terrenos que Dávila Andrade exploró en su escritura lo llevaron a ámbitos del ser en donde el mundo referencial se encontraba abolido, y era imposible hablar en términos racionales de la realidad. Surge así una escritura simbólica e irracionalista cuya complejidad implica, como explica la hermenéutica, que gran parte del significado permanece oculto. Además, este mundo simbólico está tratado, según mi punto de vista, desde un afán lúdico que, como hemos sostenido, llega al absurdo y al silencio, pero que, paralelamente, crea nuevas posibilidades de escribir y poetizar la realidad.

Así pues, sostengo que la lírica de César Dávila llega a ser inasible y a autodestruirse después de un proceso de destierro de la racionalidad, que es suplantada por los símbolos irracionalistas y por un lenguaje subvertido al extremo, lo cual lleva al

poeta a acabar con la poesía, que ontológicamente es un correlato de su propio yo, de su ‘sí mismo’, que se destruye también con la escritura.

Para demostrar estas aseveraciones acudiremos a tanto a la obra de Dávila como a los discursos críticos que sobre ella se han formulado, con el objetivo de descartar ciertas interpretaciones sobre su escritura que a mi juicio no explican adecuada ni cabalmente los rasgos esenciales de su identidad como poeta ni su rasgo fundamental, que se debe tener siempre en mente, el hecho de que se trata de un poeta suicida que experimentó la vivencia de lo absurdo, el cual, en su caso, está constituido tanto por el gradual desgaste del lenguaje poético como por las vivencias reales que enfrentó como dipsómano y por los difíciles condicionamientos que le impuso esta dependencia.

2. Inutilidad de las clasificaciones

La trayectoria literaria de César Dávila Andrade es inclasificable; no obstante, ha sido objeto de muchos intentos de caracterización, periodización o adscripción a determinadas tendencias literarias, religiosas, políticas e incluso sociológicas. De entre ellas, la más difundidas son las que plantea Jorge Dávila Vásquez, en su libro *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio* (1998), que divide la obra del poeta cuencano en dos etapas bien demarcadas: la de sus obras iniciales, entre 1934 y 1959, hasta la publicación del libro *Arco de instantes* (1959), llamada etapa “Cromática”; y la que sucede a esta, que empezaría con las innovaciones formales y semánticas del poemario *En un lugar no identificado* y llegaría a una forma de escritura poética cerrada, autárquica y prácticamente ilegible, denominada etapa “hermética”.

Estas tentativas de ubicación y categorización del trabajo de Dávila aportan poco a la interpretación de una obra que se transforma de manera tan radical y desconcertante, hasta extinguirse en un silencio que, como demostraremos en la lectura, equivale a un proceso complejo y tortuoso de separación del discurso metafórico y sus referentes poéticos, y luego, al intento de alejamiento del discurso, de la palabra, y de cualquier referente.

Lo que vamos a demostrar es que, en César Dávila, este alejamiento de lenguaje y realidad es paralelo y equivalente a una gradual disociación del sujeto real y la esfera de la experiencia vital, es decir, a un desprendimiento de la vida que termina en el suicidio del poeta, cuyo reflejo se encuentra en su escritura.

Es un proceso que consiste en el agostamiento de la existencia, expresado en la violentación y el retorcimiento cada vez más extremo del lenguaje, y, simultáneamente,

en la fragmentación infinitesimal del ámbito referencial, hasta llegar a un sinsentido paradójicamente pleno de significación⁶ en la globalidad de la obra, y, en el plano de la vida terrenal, al desenlace suicida.

La hipótesis que voy a trabajar es que la obra de Dávila avanzó no evolutivamente ni por etapas cronológicas, como sugieren muchos de sus críticos, sino que sufrió, de forma casi espontánea e imprevista, radicales transformaciones dialécticas que determinaron nuevas formas de asumir la escritura poética, vinculadas con profundos e intensos cambios en su experiencia vital, su 'sí mismo', su realidad anímica y su esencia ontológica e intelectual.

La poesía de Dávila no es unitaria ni evolutiva. Tampoco se comprende por etapas o fases. Los rasgos que abundan en sus últimos libros no responden a intenciones 'hermetizantes', sino a un proceso de irracionalismo poético que se fue gestando desde sus poemas más tempranos. Es evidente que nunca se esforzó en consolidar un estilo unificado. Fue tentado por el experimento, por la desmesura, por lo aberrante y lo antinatural, y desde allí elaboró sus descomunales mundos poéticos.

Este proceso es paralelo, como se ha dicho, a una dialéctica ontológica que supuso, en Dávila, una actitud de alejamiento gradual o separación de la vida, una dinámica que, junto con la escritura poética, propuso constantes desafíos a su ser. Las anécdotas que circulan sobre la vida del poeta cuencano simplifican esta complejidad en el hecho de que Dávila fue alcohólico. Otras, atribuyen su extinción al supuesto fracaso de sus experiencias gnósticas. (Liscano 1967, 14-15).

Según mi punto de visto, el suicidio de Dávila tiene relación, como el de Medardo Ángel Silva, con la contemplación de lo absurdo, con su vivencia del sinsentido vital, que el poeta cuencano descubrió poco a poco en un proceso constante, mientras sus reflexiones e inquietudes intelectuales y espirituales se hacían más

⁶ El sentido que se produce a partir de la casi total destrucción de las relaciones entre el lenguaje y la referencia consiste en el nacimiento de un tipo de poesía cuya única referencialidad es el 'sí mismo' del poeta, irreplicable, imposible de interpretar si no se pasa por su subjetividad y la unicidad de su ser. Esta poesía, considerada 'hermética', que analizaré en este capítulo, está, aún, llena de claves y posibilidades de lectura e interpretación. Si bien existe una voluntad final y una destrucción (como veremos en los textos concretamente), según la hermenéutica la intención del autor no es determinante en la interpretación. El texto tiene también una intención comunicativa propia que alcanza su dimensión ontológica, su propio ser. Así, aunque la etapa de la poesía irracionalista constituye un proceso de destrucción, esta implica y supone la creación de un discurso metafórico y simbólico renovado, pues es imprescindible la consumación de una experiencia creativa para que esa destrucción consiga su objetivo. Ese es el discurso que, henchido de sentidos, constituye la metáfora viva de esta etapa de la escritura de Dávila.

complejas y difíciles de satisfacer y las respuestas más pobres e insuficientes, mientras sus visiones poéticas se volvían ciclópeas e incontrolables.

Para Silva, el absurdo se manifestó en la vida externa. El que Dávila contempló fue, en cambio de una naturaleza distinta: fue interno, espiritual, metafísico. La realidad y la existencia se desfiguraron ante él. Esto lo sabemos por los cambios de su poesía, por sus impertinencias cada vez más audaces, por su lenguaje cada vez más oscuro, por su ruptura radical con la racionalidad en sus últimos libros, precisamente cuando su yo empieza a escindirse en un discurso que parece haberse desatado de toda convención y desobedecer a la realidad y al lenguaje, cuando la vida parece traducirse en imágenes inconcebibles e intratables, cuando Dávila decide que la poesía es “el dolor más antiguo de la tierra”. Lo dice Camus:

¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida? Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, *en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño*. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. Como todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio, se podrá reconocer, sin más explicaciones, que hay un vínculo directo entre este sentimiento y la aspiración a la nada (1955, 6).

El suicida no tiene patria ni anhelo de una tierra prometida. Haga lo que haga, no llegará a ningún sitio. Es un exiliado por excelencia y carece de esperanza.

De alguna manera, Dávila experimenta la muerte en cada cambio dialéctico que afronta su ser. El Dávila de ‘Carta a la Madre’ no es el mismo que el de ‘Vecindario’: es su antípoda. La voz poética que habla en ‘Origen’ es un ser ajeno a aquella que lo hace en ‘Origen II’. Su sí mismo, en cada transformación, lo convirtió en un individuo cada vez más lejano de la idea de que existe un sentido en la vida. Es lo que se lee en su poesía que, en los textos irracionalistas, se dirige hacia el absurdo, hacia la nada y la muerte. El suicidio es un acontecimiento enteramente coherente con este proceso.

¿Cómo fue esa experiencia de la vida? No contamos con una biografía completa sobre César Dávila. Los datos que se han recabado son anecdóticos. Rodolfo Pérez Pimentel (2017) ha recopilado alguna información interesante:

En el 45, en vista de que sus coterráneos le ignoraban abiertamente exclamó: “Esta tierra muerde como una loba ciega” y se trasladó a probar suerte en la recién fundada Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde su presidente Benjamín Carrión le hizo dar el pequeño empleo de corrector de pruebas, con Laura Romo (...). Entonces comenzó una

intensa vida literaria pero se le agravó el alcoholismo. Casi vivía de la caridad, sin domicilio fijo, durmiendo donde le cogía la noche (Pérez Pimentel, 1987).

Se refiere que Dávila Andrade regaló su traje nuevo, comprado solidariamente por sus compañeros de la CCE, a un mendigo, y que repartió un pago de 100 sucres entre los pordioseros del Ejido. Su sensibilidad no era normal. Se cuenta también el siguiente episodio:

Una tarde llegó a su oficina tan conmovido que tuvieron que ayudarlo, porque había observado un árbol derribado, al que temblaban sus hojas, aún agonizantes (...). En 1946 envió a su madre una Carta-poema que es antológica, refiriéndose en ella a su prima hermana María Luisa Machado Dávila, fallecida poco antes de un absceso hepático (Pérez Pimentel, 1987).

En 1945 Dávila empezó a publicar cuentos, ensayos y artículos, varios en la revista *Letras del Ecuador*, de la CCE. “Su situación personal era tan deteriorada que lindaba con la indigencia”, dice Pérez Pimentel (1987).

Editó en ese año también ‘Canción a Teresita’, en honor de su prima María Luisa; poema que Pérez Pimentel compara, por su “emoción y levedad” con el ‘Danse D’Anitra’, de Medardo Ángel Silva. Aparece en el mismo año ‘Oda al Arquitecto’, “poema diferente por sus connotaciones panteístas, de reiteraciones letánicas acordes con el tema religioso de la composición y los estribillos, que lo sitúan como el poema daviliano mayor de esta época, que por primera vez fue romántica y llena de musicalidad, con rezagos modernistas y surrealistas” (Pérez Pimentel, 1987).

Continúa el biógrafo:

A fines de año (1947) apareció su primer cuadernillo de versos con su célebre ‘Espacio, me has vencido’ en 62 páginas (...). En 1950 se casó con Isabel Córdova Vacas, 15 años mayor que él (...). Posiblemente veía en ella a la imagen perfecta de la madre ausente (...). Ella lo convenció y viajaron a residir en Caracas, donde había petróleo y se vivía una bonanza económica y maravillosa (...). En la capital venezolana cultivó la amistad de numerosos escritores y artistas y trabajó para los diarios *La República*, *El Universal* y *El Nacional*, con esporádicas colaboraciones que eran bien remuneradas (...). En 1959 leyó las *Noticias Secretas de América y las Mitas* del profesor Aquiles Pérez, y apasionándose por el Indio y su tragedia, escribió Boletín y Elegía de las Mitas’ para el I Concurso Nacional de Poesía del Diario *El Universo* de Guayaquil y obtuvo el II Premio. Poesía hermética que sólo tendría como antecedente parecido en el Ecuador la realizada por Alfredo Gangotena entre 1920 y 1940 (Pérez Pimentel, 1987).

En 1963 trabaja para la publicación *Cultura y Zona Franca*, de su amigo Juan Liscano. En esta etapa profundiza mucho en la alquimia, la magia y el espiritismo. La versión de Pérez Pimentel del suicidio de Dávila es la siguiente:

El domingo 23 de abril de 1967 una crisis nerviosa le hizo separar de su mujer, con quien vivía en un cómodo departamento del edificio Pompey, en la Avda. Cristóbal Mendoza del elegante barrio de San Bernardino. Se fue al Hotel Real de propiedad de su amigo Juan Liscano, donde tomó una pieza. El 2 de Mayo, luego de ocho días de residir allí, tras haber llamado telefónicamente a Isabelita muchas veces, se cortó desesperadamente la yugular con una afilada hoja de afeitar marca Gillette que siempre portaba (Pérez Pimentel, 1987).

Estos datos biográficos de César Dávila pueden ofrecernos una idea muy sucinta de su personalidad, pero aportan elementos valiosos. Entre ellos uno se destaca: según Rodolfo Pérez Pimentel, el poeta “portaba siempre” una afilada hoja de afeitar.

3. Un irracionalista temprano y perenne

Es muy llamativo el hecho de que, tanto en el análisis del primer texto de Medardo Ángel Silva como en el de César Dávila Andrade, encontremos sentidos y claves semánticas que, a pesar de tratarse de textos tempranos y de escasa madurez creativa, son ya elementos constitutivos fundamentales del “querer decir” del poeta, que se va trasformando y complicando, pero que contiene, desde el punto de vista de la interpretación, una primera forma de expresión de la verdad metafórica que constituye su obra.

Así pues, empezamos con la lectura del primer poema conocido de César Dávila, titulado ‘La vida es vapor’.

La vida es vapor

Para Brumel, Hélice de armonioso ciclón de la poesía de vanguardia del Ecuador

Alberto Andrade Arízaga

Se despedazan las guitarras de los Huracanes
 Como pleamares de Oro.
 La vida es vapor.
 Se ha hecho el vacío en mi cerebro.
 La noche gotea rotundamente
 En las antenas de los cirios apagados...
 Mi corazón es el as de oros
 En el vértice de la torre Eiffel.

Los espejos desvisten a la noche en los palacios viejos
 Me persiguen los vientos desorientados
 A flor de insomnio. He perdido la noción
 De los puntos cardinales. Una bandada de pianos negros
 Me está devorando los pulmones...

Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas...
 Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.
 El universo se ha vuelto loco. En el Bosque
 De los insomnios, soy una hélice desorientada.

Este poema se publicó en el diario *El Mercurio* de Cuenca, en el año 1934, en una sección destinada a promover a los poetas jóvenes.

Si comparamos los últimos textos de César Dávila con este primer poema suyo conocido públicamente, encontraremos no pocos rasgos comunes. Pérez Pimentel (2017) sostiene que sorprende en este poema “el uso precoz de términos surrealistas”. En nuestra lectura, este breve texto constituye un buen ejemplo de un recurso que César Dávila siempre cultivó, gracias al cual su poesía alcanzó altísimos límites de expresividad y significación. Este recurso es la tendencia al ‘irracionalismo semántico’, fundamental, según hemos visto con Paul Ricoeur, en la teoría de la metáfora viva, en la que el sentido metafórico origina un nuevo mundo de significados a partir de la destrucción de la pertinencia literal del enunciado para originar un sentido impropio en el que la predicación es incompatible semánticamente con el sujeto.

En este poema, es eso precisamente lo que hace Dávila, y que Pérez Pimentel entiende como ‘procedimiento surrealista’. Revisemos este reducido fragmento:

La noche gotea rotundamente
 En las antenas de los cirios apagados...
 Mi corazón es el as de oros
 En el vértice de la torre Eiffel.

Cada uno de los enunciados que componen este segmento está fundamentado en un irracionalismo semántico que se construye a partir de un intento de ruptura con la referencialidad del mundo literal del enunciado. “La noche gotea rotundamente” puede ser una referencia a la lluvia nocturna, y, “en las antenas de los cirios apagados” parece dar cuenta de las mechas de los cirios cuya llama se ha extinguido.

Existe una referencialidad, pero es notable que esta se fundamenta en una voluntad de ‘enrarecimiento’ metafórico que opera en todo el enunciado: las mechas de los cirios son antenas, como si esto fuese aparatos eléctricos, la noche es un recipiente cuyo contenido gotea. La interpretación literal se destruye debido a la tensión que genera interpretativamente esta nueva atribución.

Luego, la impertinencia es mayor: mi corazón es el as de oros / en el vértice de la torre Eiffel, hasta arribar a un pequeño mundo semántico que nos obliga, insoslayablemente, a la búsqueda de nuevas formas de comprensión: Oigo cantar a las

pirámides, unas canciones góticas... / Me estoy ahogando en un cacharro ilógico. / El universo se ha vuelto loco. En el Bosque / De los insomnios, soy una hélice desorientada.

Dos versos son muy llamativos: Me estoy ahogando en un cacharro ilógico, y En el Bosque, soy una hélice desorientada.

Este ahogamiento en la falta de lógica, esta desorientación en el “bosque de los insomnios” es parte del “querer decir” del poeta, de la voluntad del poema, cuya voz se manifiesta también sorprendida por lo que dice, ya que los enunciados no ofrecen información literal, son semánticamente impropios, generan la necesidad de buscar nuevos sentidos y formas de interpretación y permanecen alejados del mundo referencial. No pueden ser comprendidos descriptivamente.

Son, pues, parte de un discurso metafórico en el que se observan nítidamente la impertinencia e impropiedad características de la metáfora viva, generadora de un sentido nuevo, diferente, innovador para el lenguaje.

Hay que reparar en que el título del texto es una metáfora: La vida es vapor. Conjeturamos qué quiere decir: la vida se esfuma, la vida desaparece, se destruye; o bien: la vida es ligera, es volátil, es tenue, es incorpórea; o bien; la vida no dura, es efímera, casi no existe, no es importante. Fijémonos en la riqueza de esta metáfora, de la que nacen varias posibilidades de interpretación, apoyadas en un procedimiento simple que opera gracias a la desconexión lógica y semántica entre el objeto y lo que se predica de él, y que, además, evoca la muerte.

4. Otras formas de sentir e imaginar. El símbolo

La siguiente aparición de un texto de César Dávila Andrade se produce en 1946 y muestra una actitud poética en la que va ganando terreno el uso de la imagen irracionalista, es decir, del símbolo. Para Carlos Bousoño, se trata de una característica de la poesía moderna.

La poesía occidental (y mutatis mutandis, las demás artes) lleva algo más de siglo y cuarto desarrollando (aunque con intervalos más o menos largos, de ‘descanso’ y aparente olvido) una gran revolución en su técnica expresiva. He dicho una gran revolución, pero tal vez convendría ser más exacto diciendo que esta gran revolución es la mayor revolución que ha habido en la poesía desde los tiempos de Homero. Consiste en el uso de lo que vengo llamando desde hace bastantes años ‘irracionalismo’ o ‘irracionalidad’, pero que puede recibir, asimismo, como ya dije, los nombres, más convencionales, de ‘símbolo’ o ‘simbolismo’. (1977, 25-26)

El empleo del símbolo rompe con los esquemas previos de comprensión del poema y supera a la simple comparación metafórica, fundamentada, como tropo, en la semejanza comprensible racionalmente. Explica Bousoño:

(...) el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Esta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta, esto es, no se relaciona ni con la literalidad ni con el significado lógico del enunciado poemático: su relación únicamente existe con respecto a un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática, y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir. (1977, 26)

El símbolo, en el sentido explicado por Bousoño, corresponde a lo que, en hermenéutica, Ricoeur describe como el ‘significar más’. La metáfora, en su naturaleza de figura literaria, es igualmente irracional, pero lo es de manera lógica. El símbolo, en cambio, es emocional. El excedente de sentido del símbolo definido por Ricoeur constituye también una ruptura con la lógica asociativa a favor de la innovación del significado y la destrucción del sentido literal del enunciado. Bousoño precisa:

No confundamos este irrealismo ‘irracional’ con el irrealismo ‘lógico’ de la metáfora que (...) llamaremos ‘tradicionales’: me refiero a las usadas en todo el vasto período previo al contemporáneo. Pues ocurre que también esas metáforas (‘pelo de oro’, ‘mano de nieve’, ‘dientes como perlas’, ‘mejillas como rosas’) utilizan expresiones ‘irreales’. Es obvio que no existen, ni pueden existir en sitio alguno, entes como los mencionados en el paréntesis. Pero la diferencia entre tales dislates y los que se encierran en lo que venimos denominando ‘segundo tipo de irracionalidad’ o ‘simbolismo irreal’ (‘o ilógico’) es, pese a todo, radical. Frente a los segundos ni aceptamos la literalidad del dicho ni le hallamos ningún sentido *lógico* indirecto que pueda sustituir al que rechazamos; frente a los primeros ocurre a revés: nos negamos a la pura letra, pero sustituimos este vacío semántico por un significado distinto del tipo cuerdo y que se nos hace plenamente consciente. Y así ‘cabello de oro’ nos entrega un significado que es, en ese sentido, lógico: ‘cabello de un cierto color’ (1977, 29)

El simbolismo irracionalista que empieza a abrirse paso en la poesía de César Dávila aparece en poemas como ‘Oda al arquitecto’ y los que forman parte del primer poemario de Dávila, ‘Espacio, me has vencido’. Estos textos contienen además inquietudes temáticas bastante novedosas en el ambiente literario de la época, pues implican ciertas búsquedas espirituales y mentales que pueden atribuirse a la afición de Dávila por las denominadas ‘ciencias ocultas’, el hipnotismo y ciertas enseñanzas teosóficas, pero que, a mi juicio, sobre todo deben considerarse muestras de una etapa de inicio del profundo y complejísimo viaje espiritual de su poesía posterior, aquella, cuya primera sería el libro *Arco de instantes*.

Tanto ‘Oda al Arquitecto’ como ‘Espacio me has vencido’ pertenecen a un campo semántico de reflexión filosófico-espiritual (con resonancias religiosas), y pueden considerarse como incursiones líricas al ámbito existencial y metafísico en las que aparecen la preocupación por el sentido de la vida, la búsqueda de lo divino y la existencia de una organicidad cosmológica trascendental. ‘Oda al Arquitecto’ constituye una suerte de loa o plegaria a una divinidad presentada de forma exaltada como el gran creador de lo existente. Si bien la presentación de este ente divino es muy contrastante en relación con la imagen dolorida y dramática del Dios católico, en realidad no hay mayores diferencias: se habla de ángeles, del alma que, a la muerte, es ‘respirada’ por la divinidad. No obstante, el poema es importante porque constituye un primer resquebrajamiento de los dogmas y simbologías cristianas en la poética de Dávila. Estos estarán presentes prácticamente en toda su obra, pero transfigurados por una resignificación extrema, difícilmente imaginable a estas alturas de su trayectoria literaria.

Ahora nos interesa más ‘Espacio, me has vencido’, porque es el primer poema de Dávila en el que aparecen directamente tres temas fundamentales para la interpretación de su obra: la muerte, el cambio en el lugar de la enunciación, y la ausencia de Dios, temas imprescindibles, como veremos más adelante, para entender la visión de lo absurdo y el deseo de muerte, según la hipótesis de esta tesis.

Hemos visto que en ‘Oda al arquitecto’ existe una especie de transmutación del dios judeocristiano, que se transforma en una entidad pseudoabstracta (tiene “manos gaseosas”), que no dirige moralmente el destino de los hombres sino que ha creado todo lo que existe y acoge el ser del hombre al momento de su muerte. En ‘Espacio, me has vencido’, lo que se interpreta es una entrega espiritual, una suerte de consagración al “espacio”, cuyo sentido es metafísico. Los enunciados que conforman este poema son complicados, nuevamente, por la irracionalidad semántica sobre la que se construyen, que da paso a una amplia multivocidad. En ‘Espacio, me has vencido’, la voz poética dice:

Amo tu infinita soledad simultánea,
tu presencia invisible que huye su propio límite,
tu memoria en esferas de gaseosa constancia,
tu vacío colmado por la ausencia de Dios.

Es difícil comprender, en primer lugar, la idea de amar una abstracción como el espacio, cuyos atributos (soledad simultánea, presencia invisible que huye, vacío

colmado, ausencia de Dios) aparecen como características totalmente incompatibles con una inclinación sentimental o amorosa. ¿En qué sentido el espacio puede ser amado?

El poema parece plantear una deshumanización que implica el abandono del cuerpo y la dimensión material de la vida. Es una forma de expresar el fin de la existencia terrenal. Comprender este sentido del poema es esencial, porque ofrece una primera forma de entender desde dónde se deberá interpretar en lo sucesivo la idea de la muerte y sus variaciones: La voz poética asevera:

Ahora voy hacia ti, sin mi cadáver.
Llevo mi origen de profunda altura
bajo el que, extraño, padeció mi cuerpo.

El “cadáver”, que la voz poética abandona para ir a su encuentro con el espacio, implica, lógicamente, interrupción previa de la vida. El cadáver evoca, en este fragmento, la finitud de la existencia y por tanto la muerte. Solamente muerto, y despojado del cuerpo, que, en vida, ha sufrido, el ser puede entregarse al espacio. Ha muerto el cuerpo, y el alma sobrevive en una especie de compenetración con otras almas, como declara la voz poética en los siguientes versos:

Espacio, me has vencido. Muero en tu inmensa vida.
En ti muere mi canto, para que en todos cante.
Espacio, me has vencido...

La polaridad vida-muerte es simbólicamente compleja. Ya en este punto podríamos hablar de que Dávila poseía un conocimiento de la dialéctica vida-muerte-vida asombrosamente lúcido: no hay angustia frente a la muerte; no se le teme. Su sentido es muy otro. La muerte implica vida. “En ti muere mi canto, para que en todos cante”.

En este momento, el ‘sí mismo’ de Dávila Andrade se ha desarrollado intelectual y espiritualmente al punto de que lo fúnebre no le produce nada más que un reflexión teosófica esperanzada y de tipo humanista. En este poema, así como el Arquitecto parece una suplantación abstracta de Dios, el Espacio sería una variación simbólica del ‘cielo’ o del ‘paraíso’.

Para llegar al ‘Espacio’, como para acceder a los cielos, hay que morir corporalmente. Pero, el ‘Espacio’, a diferencia del paraíso, exige además, que muera el alma, que esta desaparezca, que se suicide. La voz poética lo dice muy claramente:

Espacio, me has vencido. Muero en tu eterna vida.
En ti mato mi alma para vivir en todos.

Es el propio sujeto quien asesina su alma, para adquirir una nueva vida, que se presenta en el poema como un cambio de lugar, un desplazamiento a otro espacio desde el que la voz poética habla:

Dejo la puerta en que vivió mi ausencia
Mi voz perdida en un jardín de estrellas
Y una hoja de amor, sobre mi mesa

Estos versos sugieren el abandono de un lugar para pasar a otro, pero no solo eso, sino que expresan un cambio subjetivo, en el que el hablante lírico deja atrás “la voz perdida”, “la hoja de amor”, y “su mesa”, que, se entiende, es el lugar en donde escribía. El desplazamiento de un espacio a otro llegará a ser, en la obra posterior de Dávila, uno de los símbolos más importantes para interpretar sus textos, porque implica siempre un cambio de estado existencial o una transformación ontológica.

Espacio, me has vencido plantea también el tema de una suerte de panteísmo, o, mejor, una especie de nirvana en que el ser particular pasa a forma parte de un ser único, cuyo canto es también uno solo. Por eso es necesario despedirse y abandonar las cosas mundanas, los recuerdos, los objetos, el amor, el placer, las experiencias:

Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes.
Navíos en que el cielo, su alto azul infinito
volcaba dulcemente como sobre azucenas.
Adiós canción antigua en la aldea de junio,
tardes en las que todos, con los ojos cerrados
viajaban silenciosos hacia un país de incienso.
Adiós, Luis von Beethoven, pecho despedazado
por las anclas de fuego de la música eterna.
Muchachas, las mi amigas. Muchachas extranjeras.
Dulces niñas de Francia. Tiernas mujeres de ámbar.
Os dejo. La distancia me entreabre sus cristales.

Así pues, el suicidio, el alejamiento voluntario (marcado por el símbolo del cambio existencial recurrente en Dávila, que es la despedida, la palabra “adiós”), aparece como una posibilidad de la existencia humana en un etapa temprana en la trayectoria poética de Dávila. Además, se ve ya que la búsqueda poética se concentra en el interés por explicarse la armonía universal, en la visión metafísica del destino del ser. Sobre esta base, César Dávila construirá parte de su obra. Y al no llegar a la armonía, su poesía tomará el camino contrario: la destrucción del lenguaje, expresión del ser, hacia el caos, el silencio y la muerte.

Vemos, por la interpretación que hemos concebido a partir de estos versos, que el poeta ha llegado rápida y lúcidamente al conflicto espiritual y anímico que, como ha dicho Frye (1991), es el fundamento de toda poesía.

Hay que notar que el lenguaje poético de Dávila es ya complejo, plurisémico, en cada vez más inmerso en la profundidad simbólica. Es un lenguaje que, gracias a ciertos procedimientos formales (sobre todo la adjetivación imprevista e impropia, la disociación de la voz poética y las predicaciones impertinentes) otorgan a los textos gran fuerza expresiva. El léxico del poema es también muy llamativo, por el empleo de palabras que, además de sus expresividad conceptual, se ubican en contextos oracionales que les dan enorme fortaleza semántica.

Estos recursos semánticos, sumados a la densidad simbólica que los textos de Dávila van adquiriendo, vuelven la lectura del discurso metafórico ciertamente complicada. Además, la relación de muchos poemas con el mundo referencial no es fácil de distinguir. Nos encontramos, pues, frente a una poesía cuya interpretación es posible, pero verdaderamente ardua y difícilmente aprehensible en su totalidad.

Por eso resulta algo curioso que poemas como los que hemos revisado poco antes se alternen con otras composiciones que son las que justifican la supuesta existencia de la denominada etapa “cromática” de la obra de Dávila, en la que se incluyen poemas que hablan de recuerdos, mujeres amadas (incluida la madre), lugares evocados con nostalgia y ternura.

Lo que tenemos es un conjunto de poemas que, alternados con textos del corte ‘metafísico’ como los que hemos revisado (poemas como ‘La pequeña oración’, ‘Invitación a la vida triunfante’), tienen como temas y motivos principales la infancia, el ambiente del hogar, los amores juveniles, y, muy simbólicamente, la madre, a la que se subordinan otros símbolos, como los objetos y costumbres religiosos y la sexualidad.

Los poemas que forman parte de este conjunto, a los que llamaremos, para facilitar su identificación, simplemente ‘Canciones’, son los siguientes: Canción a una muchacha de ojos verdes, Canción a Teresita, Carta de la ternura distante, Variaciones del anhelo infinito, Carta a una colegiala, Canción al templo antiguo, Canción a la bella distante, Esquela al gorrión doméstico, Carta a la madre, Canción para verte en este días, Canción a la cadena del blanco amor, Una canción de la nostalgia, Canción para mi nuevo nacimiento.

Es importante señalar que no existe, en la obra de César Dávila Andrade, una evolución cronológica estricta, ni etapas que se van cumpliendo para dar lugar a otras en

un sentido causal o evolutivo. No. Lo que tenemos, y es fácilmente demostrable, es un conjunto de temáticas, determinadas, sobre todo, por la referencialidad de los textos, que se alternan de una forma bastante espontánea, y que retornan y se retoman en diversos libros, sin que se procure mayor unidad.

Así, en *Espacio, me has vencido*, el primer volumen de Dávila, cuyo poema central homónimo hemos interpretado como una entrega espiritual a lo abstracto y la inmaterialidad, se publica también ‘Carta de la ternura distante’ y ‘Carta a una colegiala’, poemas amorios, y la célebre ‘Carta a la Madre’, de intensa emotividad. No existen, pues, criterios cronológicos ni evolutivos, ni unidad temática o estilística. En realidad, parece no existir un proyecto unificado para el libro, y algo semejante ocurre en obras posteriores.

Por el contrario, como trataremos de demostrar la interpretación de la obra subsiguiente de Dávila, parece presentarse cierta reiteración temática (a manera de un eterno retorno) hasta el momento en que se produce el cisma esencial de su poesía, que empieza en *Arco de instantes*, y que la divide en dos mundos metafóricos en apariencia completamente distintos y excluyentes, pero que, no obstante, conservan, deformados y reconfigurados, los temas y referencias primarios. Después del cisma, la voz lírica enrarece estos temas de forma que no coincidan ya con un sentido de tipo lógico referencial, sino que los transforma en enunciados cuyo significado se ha vuelto radicalmente distinto, en el que la impertinencia y la irracionalidad vuelven al lenguaje metafórico más vivo que nunca.

Así, podemos decir que no hay evolución en la obra de Dávila. Lo que encontramos en ella es más bien una dialéctica entre los poemas referenciales, contruidos en un lenguaje en el que aún predomina la lógica, y los textos irracionistas, cuya pretensión no es ser ilegibles, sino más bien invitar al lector a otro tipo de acercamiento experimental, que consiste en la observación de un proceso creativo desbordado y sin control, a una suerte de juego complejo en el que no sabemos si lo que se espera del receptor es la comprensión del texto, su paciencia, o sencillamente su libre complicidad. Incluso podríamos pensar que el lector entra al poema para ser maltratado y burlado. Si este fuera el caso, el camino interpretativo se extraviaría si intentara racionalizar los textos ‘herméticos’.

En este nuevo mundo lírico, la voz poética ha dejado de gobernar al lenguaje, cuya insubordinación implica la vivacidad de la metáfora al extremo. En este sentido, un poema como ‘Tú, la furiosa y material amada’, puede interpretarse como el

antecedente dialéctico de ‘Catedral Salvaje’, en la dinámica del eterno retorno que hemos mencionado.

En esta transfiguración poética del mundo de Dávila, un poema interesante de *Espacio me has vencido* es el titulado ‘Penetración en el espejo’. En este texto, la voz poética traspasa un umbral en donde halla otra realidad. Lo citamos aquí porque es un texto representativo de un hábito, de una necesidad creativa de Dávila Andrade: la necesidad reiterada de atravesar ámbitos mentales y espirituales para internarse o construir otros, como si se perdiera en el mundo fantaseado del espejo, a veces desde el vacío, como se sugiere en ‘Espacio me has vencido’, a veces desde la crudeza más intensa de la realidad y la historia, como sucede en ‘Catedral Salvaje’, ‘La Corteza embrujada’ o ‘Boletín y Elegía de las Mitas’. Uno de esos umbrales es, en la interpretación global de la obra de Dávila, el paso *voluntario* de la vida a la muerte.

El monumento poético titulado ‘Catedral Salvaje’, publicado en Caracas en 1951, se puede interpretar como el primer poema verdaderamente ambicioso de Dávila Andrade, en el que todo es difícil de determinar. El poeta se encuentra, en este texto, gracias a una especie de liberación absoluta de la voz lírica, completamente desbordado por el lenguaje y el sentido.

En términos de Ricoeur, la impertinencia metafórica alcanza en este poema un grado de inestabilidad que resulta asombrosamente sostenible, en el que lo referencial parece encontrarse diluido en el lenguaje. El poema conserva la unidad, a pesar de su constante cambio de referencias y tonos, de sus aparentes dislocaciones temáticas, que se concentran en la naturaleza de los Andes, presentada ‘monstruosamente’, su sobrecogedora orografía, sus casi inhumanos habitantes, sus engendros aberrantes, sus fabulosas criaturas antediluvianas, que no responden a orden ni armonía alguna, sino a la naturaleza salvaje del *topos*:

¡En esta altura, sólo se conservan los diagramas del caos,
 en soñolientos reinos, sin calor ni sonido!
 ¡Aquí, todo vuelve al corpúsculo o al trueno!
 ¡Dios mismo, es sólo una repercusión, cada vez más distante,
 en la fuga de los círculos!
 ¡Su mansión chorrea en el ojo que ha cesado de arder
 y que empujan las moscas quereseras!

Hay que notar los signos de admiración, que operan como una señal de asombro o espanto frente a lo que se ve, a lo que se imagina. Y han que fijarse con mayor atención en la no muy sutil blasfemia: “¡Dios mismo, es sólo una repercusión, cada vez

más distante, en la fuga de los círculos!” El propio creador ha sido excedido por su creación, de forma que solo es una suerte de ‘consecuencia’. Es un fenómeno análogo al que ocurre, en la poesía la mayoría de la obra de Dávila, entre el poeta y su lírica incontenible.

Sostiene Paul Ricoeur que, en la metáfora viva, el ‘ver como’ se interpreta como un ‘ser como’. Esto quiere decir que el lenguaje metafórico, conectado por su pretensión de responder a la verdad con el mundo referencial, crea ese nuevo sentido que adquiere en la interpretación un valor ontológico. Lo que se ‘ve como’, en la verdad metafórica, efectivamente ‘es como’.

Por eso en este extenso poema, más que una descripción, más que una representación, asistimos a un acto de creación de un mundo previamente inexistente, no evocado ni aludido, sino originado por el lenguaje metafórico, donde operan otros criterios y otras reglas de comprensión.

¡Aquí, el relámpago tirado contra las rocas
tiene una vértebra confusa que llega hasta las vestiduras más aisladas!
¡La cucúrbita duerme su séptimo semen!
¡Los árboles suspiran en un lecho que vuela!

Lo mismo puede decirse de otros ambiciosos textos de Dávila, como ‘El habitante’, del que nos interesa una estrofa para argumentar nuestra tesis sobre la concepción de la muerte en Dávila. Dice:

Empapado en fatigas y costumbres
Padeció mucho, en tiempos pedregosos
Y murió tanto, que sació al gusano creador

La idea de morir tanto, de morir mucho, o de morir poco, implica una clave de sentido de enorme importancia en mi estudio, porque da a entender que para César Dávila la muerte no es un hecho definitivo ni concluyente, sino que, por decirlo así, es permanente, progresivo, y se vive en diversos grados.

Así, aquel que esté muerto lo está en cierto sentido y en ciertas circunstancias, nunca de manera absoluta, porque existen distintas profundidades de muerte, en primer lugar; y, en segundo, porque el paso a una dimensión distinta del ser no necesariamente quiere decir la extinción de la existencia, como se sugiere en el canto panteísta de ‘Espacio, me has vencido’.

Nos interesan mucho estas reflexiones porque por medio de ellas vamos configurando la argumentación central sobre la muerte y el suicidio en César Dávila.

Vamos a enunciar en este punto como un conjunto de ideas preliminar que posteriormente se irá completando y perfeccionando.

Digamos, pues, que se puede distinguir una etapa primaria del trabajo del poeta, en la que orbitan varios tipos de inquietudes, desde los recuerdos infantiles y la nostalgia por la inocencia perdida y el lugar de origen hasta el sentido cosmológico de la existencia y la reflexión sobre la divinidad como fuente de la vida. Hemos llamado ‘Canciones’ a aquellos que buscan en los recuerdos intensos sentimientos de amor y nostalgia dirigidos sobre todo a la madre, a mujeres amadas y a lugares evocados con profunda sensibilidad.

La relación con la madre implica mucha intimidad, y este es un sentido fundamental que, después de la ruptura del poeta con el racionalismo y la referencialidad, pasa a formar parte también de una dialéctica en la que la madre se transforma en el monstruoso, profuso e itinerante símbolo de ‘lo maternal’.

La referencialidad primaria estaría expresada, por tanto, mediante el recuerdo de la infancia y la juventud, con los sentimientos y afectos que estas etapas de la vida pueden suponer: amor, ilusión, protección, deseo. Este mundo se trastoca después de la ruptura semántica de la poesía de Dávila, y se resignifica simbólicamente como una particular visión sórdida e inhumana del coito, el sexo y el incesto.

La etapa familiar se ve siempre desde el presente como un pasado anhelado y nostálgico. La superación de la infancia se vive como pérdida de alguna forma del sentido de la vida, que no se recupera, y confiere a la poesía posterior de Dávila no solo un tono melancólico y triste, sino uno siniestro y en ocasiones brutal. Revisemos unas estrofas de ‘Infancia muerta’, publicado en *Arco de instantes*:

Desierto, tú quemas la quilla de mi cuna
Y detuviste a mi Ángel en su Agraz.

La madre era ascendida la plenilunio encinta,
y en un suceso cóncavo,
trasladaba sus hijos a sus nombres
y los dejaba solos
atados a los postes de los campos

Vemos cómo la infancia se ha transformado, de una experiencia de nostálgica ternura de poemas precedentes en este cuadro siniestro en el que la madre ata a sus hijos a los postes de los campos.

Paralelamente, el poeta ha experimentado una etapa de búsqueda espiritual, en la que se plantean ciertas certezas, que, en el sentido global de la obra de Dávila, resultan pasajeras y acaso inconclusas (en comparación con la sostenibilidad de la transmutación ontológica de los poemas escritos a partir de *Arco de instantes*), como en ‘Oda al Arquitecto’ y ‘Espacio, me has vencido’. La inquietud existencial de estos textos tienen como referencia la búsqueda del sentido de vivir por medio de la indagación de lo espiritual y lo teosófico.

Sin embargo, se nota ya en estas composiciones un cambio existencial importante. El poeta se traslada desde los ámbitos familiares y los riachuelos de su infancia a un espacio de abstracción donde se pregunta por Dios y por su trascendencia cósmica, y se ve que el fruto de esa reflexión es bastante pródigo en respuestas y hallazgos, pues el producto de este cambio son los complejos poemas que hemos mencionado.

Hay también una parte de la obra de Dávila dedicada a las preocupaciones sociales y a la solidaridad con los desposeídos. En estos poemas, el lenguaje continúa volviéndose complejo y enrareciéndose. La semántica innovadora del enunciado, consecuencia de la metáfora viva, se interna cada vez más en el irracionalismo.

En medio de esta búsqueda lírica de Dávila, brota de pronto, como un titán entre las rocas, *Catedral Salvaje*, primera gran criatura de nuestro poeta.

Después de este poema abrumador, cuyas características formales y lingüísticas muestran ya un enrarecimiento considerable de la realidad, la ruptura con el mundo referencial y con el yo articulado y lógico se produce en *Arco de Instantes*, a mi juicio⁷, el libro fundamental para comprender el escape del mundo real y de la identidad subjetiva de Dávila hacia un universo de clave autorreferencial y absolutamente irracionalista e ilógica, creado gracias al poder de la metáfora viva, que destruye la razón, implanta la irracionalidad, la impertinencia y el absurdo del lenguaje.

Este absurdo y esta autorreferencialidad, no obstante, no son muestras de un lenguaje ‘hermético’, en el sentido de ‘cerrado’ o ‘inaccesible’. Se trata más bien de una innovación extrema del sentido que se puede interpretar por medio del análisis de los símbolos y motivos que se van disgregando de poema en poema, como si fueran piezas

⁷ Para César Carrión, el primer libro hermético es *En un lugar no identificado*. Yo considero que, dado que los procedimientos irracionalistas se emplearon desde el principio, es subjetivo marcar un límite inflexible en relación con este asunto. En mi interpretación, la primera ruptura definitiva se encuentra en ‘Advertencia del desterrado’, el primer poema de *Arco de instantes*.

de un rompecabezas, para alcanzar una versión relativamente comprensible de lo que dicen los textos, casi al límite de la desaparición de la referencialidad.

Esta desaparición de la referencialidad incluye al poeta: el individuo César Dávila Andrade se va difuminando con su poesía, en su lenguaje. Este es el sentido de la muerte en la lírica del poeta cuencano, que, así como renace con la creación de sus mundos poético, muere con las limitaciones que el lenguaje le impone. Ontológicamente, el ser de Dávila excede su lenguaje, que debe ser forzado al máximo para hallar nuevos sentidos.

En esta poesía estamos ante una radical resignificación del lenguaje, una extrema potencialización de la verdad metafórica de la que habla Ricoeur. Esta renovación, por supuesto, implica un cambio profundo de orden ontológico. Dávila, se ha transformado por medio de su obra. No es más quien fue. Se ha convertido en una entidad incorpórea que existe mediante su poesía.

Ha quedado ya claro que, en la obra de Dávila, reconocemos dos formas de ver y experimentar el mundo, dos formas de estar en él, una asentada en la realidad, el recuerdo y la vida, y otra en la experimentación poética a partir de inquietudes metafísicas y espirituales, visiones transfiguradas e introspección, que se alternan y superponen. Estas dos formas dan lugar a una indagación, por medio del lenguaje, del sentido del ser. Dávila descubre que, más allá de la reflexión teosófica que inquiere por el significado de la existencia y de las cosas terrenales, lo que la poesía puede ofrecerle es el camino infinito de la palabra, la metáfora, el lenguaje, la expresión, la escritura, cuya capacidad para exceder la realidad revela el ser de las cosas, su esencia ontológica.

El punto de inflexión de esta búsqueda, en nuestro criterio, el poemario *Arco de instantes*, umbral del sentido al sinsentido, que alimentó la vida y la obra de Dávila mientras destruía el lenguaje y tejía su silenciosa huida fuera de la existencia.

5. El cisma de la palabra poética y la visión permanente de lo absurdo

El análisis de *Arco de instantes* basado en una lectura hermenéutica interpretativa nos ha ofrecido la oportunidad de encontrar motivos, símbolos e innovaciones semánticas fundamentales para la comprensión del proceso dialéctico destrucción-construcción del significado que en este poemario se produce.

Arco de Instantes es un libro poco extenso: está compuesto por 19 poemas. Sobre él, afirma Alfredo Chaves:

Los poemas que recoge *Arco de Instantes* no obedecen a una sola temática, ni se estructuran en un solo cuerpo de uniforme vida e inspiración. Por lo contrario, cada uno de ellos constituye una zona aparte, soñada o presentida por el poeta en diferentes estados del alma, en diversas solicitaciones de la emoción o la inspiración (...). No registra mayores variaciones con respecto a su producción anterior (Alfredo Chaves 1959, 9).

En este juicio resulta especialmente discutible la afirmación de que el libro “no registra mayores variaciones” con respecto a la producción anterior del poeta. Hemos hallado una gran cantidad de particularidades y rasgos que, por un lado, suponen una voluntad unificada, una intención, un ‘querer decir’ identificable de César Dávila, y, por otro, cierta uniformidad en el tono y el lenguaje. No se trata de una agrupación gratuita de textos, pues la visión de la voz poética mantiene en cada poema una intención común, en apariencia heterogénea, que es necesario examinar.

Jorge Dávila contradice también el juicio de Chaves y opina que lo único que se conserva en *Arco de instantes* como rasgo poético es el “ritmo en secreta melodía” de la poesía anterior. Según Dávila Vásquez, este poemario es absolutamente distinto a los que César Dávila había escrito antes, agrupados en el llamado “periodo cromático”.

Afirma el crítico que se puede percibir un cambio radical en el plano del lenguaje y en el de la temática poética. Pero, según sostiene, “no por esa razón debe pensarse que en *Arco de Instantes* César Dávila deja de ser el gran poeta que fue desde sus inicios” (Dávila Vásquez 1988, 211).

Se desprende de esta afirmación que el poemario se ha valorado como inferior en el conjunto de la obra daviliana, y que el cambio del que se habla significaría una disminución de la calidad de la poesía del autor cuencano.

Dávila Vásquez encuentra también una unidad en la obra, según él originada en las experiencias de la “nueva época estética” que Dávila atravesaba en la etapa en que escribió este libro, desde hacía aproximadamente una década. El inicio de tal cambio se podría rastrear en el ‘Poema número 1’, que fue escrito en 1947.

Entre las características relevantes del poemario que Dávila Vásquez encuentra se mencionan un ‘neosurrealismo’, una actitud de “resignación a lo perecedero” y un “mundo de sueño y pesadilla” (Dávila Vásquez 1988, 211).

5.1 *Arco de instantes*, ruptura y descontrol

La novedad principal *Arco de instantes* con respecto a la obra anterior de César Dávila es que la base de los procedimientos metafóricos y referenciales ya no se

asientan exclusivamente en el plano lógico-lingüístico de la imagen tradicional, fundamentado en la analogía y la semejanza con la realidad. En estos textos se perciben ya varios procedimientos relacionados con la ruptura del lenguaje y la referencia externa y con el irracionalismo poético, lo cual ocasiona que el decir de la voz poética se emita en un tono extraño que hace más compleja la comprensión de los textos.

Si bien no aún no existe un irracionalismo absoluto, empiezan a aparecer elementos insólitos, giros inesperados, impropios desde el punto de vista racional, que, por lo tanto, constituyen una ruptura. A partir de *Arco de instantes*, en la obra daviliana las emociones que suscita el texto se generan en lo sorprendente, lo imprevisto, lo sobrecogedor y lo inaudito.

Por ejemplo, en el poema ‘Vecindario’, es impresionante examinar cómo ha cambiado la figura de la madre con respecto a poemas como ‘Carta a la madre’, en el que el principio creativo se situaba aún dentro de los parámetros de la poesía tradicional. En este texto, la idea de la ‘vecindad’ como lo cercano, lo entrañable, lo familiar, lo conocido, empieza a transfigurarse en algo terrible y extraño. Tal cambio genera un nuevo tipo de verdad metafórica, inexplicable e impropia desde el punto de vista racional:

Y cada día miro mi cadena
 Enroscada en el fondo de un cajón.
 Le digo: “Madre, madre, te quiero”.
 Ella mueve la cola con afecto,
 Y de ternura le rechina la serpiente.

En los últimos versos de este poema, aparece de pronto una comparación inaudita, que rompe por completo con el tono lírico de los versos anteriores. Se compara a la madre con un perro o algún otro animal que mueve la cola, al que luego “le rechina la serpiente”. ¿Qué significa esta expresión? No hay manera de hallar un sentido si no se acepta que la base lógico-analógica del lenguaje metafórico ha dado paso a un nuevo tipo de expresión lírica, en la que lo fundamental es la innovación de sentido de la metáfora viva.

Las emociones se vuelven confusas. El poema despierta ternura, pero es a la vez chocante e insólito. Los sentimientos de la voz poética por la figura maternal se han tornado ambiguos, contradictorios, incomprensibles, lo cual se manifiesta en esa especie de blasfemia final, expresada en la aparición inesperada de la imagen de la serpiente que

rechina. Así, lo más amado y entrañable (la madre) es bestializado, animalizado por medio de una comparación irracional, incomprensible desde la perspectiva lógica.

Desde un punto de vista semántico, estos hallazgos, más que surrealistas, podrían considerarse vinculaciones con la poesía expresionista. En literatura, el expresionismo refleja una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, la religión y la filosofía orientales, temas que se han reconocido como inquietudes poéticas constantes en la obra de César Dávila. En la poesía expresionista se percibe un tratamiento variado y renovador de temas familiares recurrentes, combinado con ciertas aspiraciones epistemológicas, audacias del lenguaje y experimentación semántica.

Aunque es difícil afirmar tajantemente que los poemas de *Arco de instantes* son expresionistas, hay recursos que, en mi opinión, pueden relacionarlos con esta tendencia artística, y es posible sostener que toda la obra poética de Dávila se acerca al expresionismo.

En este poemario lo evidente es la ruptura con la realidad que se expresa en una suerte de *descontrol* de la voz lírica, que ya no es responsable por lo que ve ni por lo que dice. La visión poética (y, por lo tanto, el lenguaje) se ha vuelto ingobernable. Se forja así en cada texto una atmósfera de indefinición semántica y estructural, producida por esa ruptura con la realidad que se va profundizando mediante una progresiva concentración en la imagen y la intensidad de las sensaciones que origina. El resultado de este proceso es una suerte de enajenación del sujeto poético con respecto a la realidad, que se empieza a volver extraña e indefinible.

Examinemos el poema que abre el libro, ‘Advertencia del desterrado’. En este texto, la voz lírica plantea una distancia esencial frente al lector, pues se ubica en una *realidad* absolutamente distinta. En eso consiste la advertencia. El sujeto poético se define como un desterrado en el “pretérito presente”, una expresión absurda y paradójica en la que conviven dos ideas contradictorias. El “pretérito presente” significa entonces *topos indefinible*, irracional, espacio no-real, incomprensible. El choque entre la interpretación literal y la metafórica da a luz un nuevo sentido, una nueva verdad sostenida por el lenguaje metafórico, por la metáfora viva:

Cuando un día vayáis a buscarme,
Quedaos en la puerta.
Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros (...)

Yo os responderé: “Pretérito presente”.

Frente al llamado, el sujeto lírico reacciona con una conducta extravagante, inexplicable (“abriendo el suelo”). La voz poética se halla ya en otro terreno, no responde ya a la realidad, no se encuentra ya en ella. Hay una ruptura, una negación, una voluntad de escape: “Me niego, porque sufro si me encuentro”.

Es uno de los versos más importantes del libro: ¿Qué significa encontrarse? ¿por qué esto causa sufrimiento?

Este enunciado es fundamental en el sistema metafórico de Dávila. Aquí hay dolor, dolor de existir, dolor de ser, dolor de reconocerse como alguien que se es y como algo que es. Se trata de un problema ontológico, de un dolor existencial. Recordemos a Medardo Ángel Silva y su angustioso padecimiento por no ser, absurdamente, quien, en su mundo, debería haber sido.

El sujeto poético se resiste a encontrarse porque reconocerse como Uno, como ‘sí mismo’, como ‘Yo’, es doloroso; por lo tanto, se opone también a que los otros lo encuentren. Por eso se traslada, se “destierra” a un *topos* irreal.

Vemos pues una crisis en la identidad del sujeto poético, que ha manifestado ya su ‘dolor de ser’.

La última estrofa del poema: “Yo soy de ayer y me visito ahora / por un descuido en que lloró el Eterno”, recuerda a Vallejo: “Yo nací un día en que Dios estuvo enfermo”, y establece parámetros claros sobre la nueva actitud poética de Dávila. ‘Yo’ no es más una unidad: hay un ‘yo’ de ayer y un ‘yo’ de ahora.

El propio origen se plantea en ambos casos (en Vallejo y en Dávila) como una casualidad lamentable. La “enfermedad de Dios” genera una sensibilidad enfermiza que determina el tono que asume la voz poética.

En general, en *Arco de instantes* el mundo poético es cada vez menos referencial y se vuelve más inmaterial y simbólico. La realidad cada vez importa menos. Es el lenguaje el ámbito existencial donde se encuentra el sentido. Los indicios de ruptura y evolución aumentan, de forma coherente con esta conciencia poética distinta, renovada, más amplia, abierta a otras visiones fuera de la realidad.

En el poema ‘Vecindario’, la relación madre-hijo, planteada ya en poemas anteriores, se transforma en una especie de visión monstrificada de la infancia por esta nueva perspectiva, que podría considerarse expresionista. Las emociones son intensas, casi enfermizas. La actitud nostálgica, entristecida, de la poesía anterior, se conserva, pero adquiere rasgos que la tornan espeluznante, siniestra, abyecta, ominosa. Lo sentimental se redefine como una experiencia terrible y desgarrada.

En ‘Muchacha en bicicleta’ el principio de composición se basa en la analogía tradicional. Hay un contacto significativo con la realidad concreta. Por ejemplo, se nombran lugares específicos: “La posada El camello de oro”. De pronto irrumpe la imagen de la muchacha.

Las alusiones a la bicicleta, palabra que no se incluye sino en el título, se expresan mediante un encadenamiento de significados muy complejo, pero fundamentado aún en la semejanza real perceptible. Sin embargo, se plantean relaciones entre términos más difíciles, y se produce una acumulación de significados y sensaciones que relacionan el lenguaje con el de la poesía de vanguardia.

El texto está estructurado como una larga secuencia de implicaciones semánticas, en cadenas de metáforas, que recrean objetos y situaciones que no se pueden descifrar sin dificultad. Aún así, es posible recomponer analógicamente las imágenes, llevando las comparaciones a interpretaciones extremas.

Pero estas imágenes, todavía susceptibles de analizarse sobre la base de la racionalidad, no impiden que se deslicen expresiones y líneas poéticas enteras en las que es imposible una interpretación lógica, como el último verso de esta estrofa:

Fugitiva sobre los labios de tu entraña
Besas a sabiendas, tu propio abismo
Y tu ligera silla vuela sobre los lomos del querubín.

En ‘Fábula’ César Dávila cierra el texto con una suerte de moraleja, una explicación innecesaria de los paralelismos con los que ha estructurado el poema. Sin embargo, este procedimiento es útil para reconocer y analizar algunas expresiones recurrentes, y anclar ciertos significados que luego constituirán constantes simbólicas en la poesía de este autor.

Aparecen en ‘Fábula’ expresiones como el Alma, la Virgen, la Bestia, que se pueden examinar como elementos de un mismo eje semántico, el cual entra en relación con otras estructuras del mismo tipo y ofrece una idea del sistema simbólico general del poemario. En este texto, términos como Alma, Virgen, Madre refuerzan el campo semántico planteado en ‘Vecindario’. Es importante notar cómo, hacia el final del poema, el niño del que habla la voz lírica posee al Alma en el fango; sabemos ya que el Alma se equipara con la Virgen y ésta con la Madre.

Así, estamos en presencia de una violación, una profanación de la figura maternal, que ya en ‘Vecindario’ había sido rebajada hasta la bestialización. El

personaje lírico, identificado con el niño de este poema, ha roto el tabú del incesto: se condena y se libera, profundiza la profanación y la blasfemia con una inocencia e ingenuidad infantil que resulta desconcertante si la comparamos con el sentimentalismo de ‘Carta a la madre’. Esta paradójica visión de la infancia corrompida, superada ya la pérdida de la inocencia, constituye la perspectiva que en lo sucesivo adoptará el hablante lírico y justificará varios símbolos relacionados con lo maternal y la sexualidad.

En ‘Fogata y sombra del Estío’ continúan las referencias a lo maternal: se declara que la materia “está encinta”, una idea que se relaciona fácilmente con el momento de transición entre la realidad y la irracionalidad pura que se está experimentando. Otras imágenes, como el “instante ateo” que vibra, o el “vacío en añicos”, son variantes de esta temporalidad inexacta en la que ni el ser ni la conciencia tienen una definición.

La misma idea opera en ‘Hallazgo sin fin’: en el lapso entre las “dos estadias en los manicomios de yeso de la Luna”, es decir, durante un momento de lucidez entre dos períodos de locura, la voz encuentra un escombros de la “piedra preciosa que encienden los Ermitaños / durante la Meditación”. El hallazgo de este objeto, que da a conocer la Nada y explica la Vida, la soledad voluntaria del asceta, la concentración del pensamiento, son temas que se tocan en este poema de manera muy concisa, pero que actúan como ejes referenciales en importantes segmentos de la poética de César Dávila.

Es muy significativo que el momento del hallazgo de la piedra preciosa se ubique en un período de transición, en un *instante* en el que se vislumbra la transformación que la voz poética está experimentando.

Asimismo, la utilización de las mayúsculas en palabras como Vida, Nada, Altísimo, Espejos, Meditación, Ermitaños, deja de concentrarse en elementos emotivamente importantes (Madre, Virgen), para resaltar los términos que semántica y simbólicamente van a constituir, en un principio, nuevos ejes simbólicos de la poesía de Dávila, y, posteriormente, una especie de recurso antiseántico que consiste en escribir con mayúscula cualquier palabra al azar sin importar la construcción de ningún tipo de sentido.

‘Josafat’ es seguramente el texto más complejo, rico, y variado del libro. Puede, incluso, parecer un poema intrincado, por la dificultad de situar la lectura en un nivel definido de significación. Es virtualmente imposible tratar de reconocer una situación específica que permita plantear una convención interpretativa.

Existen referencias religiosas y culturales a las que se remite el texto que, por sus connotaciones y profundidad simbólica, hacen que el poema sea extraño, absurdo, hiperbólico, un texto en el que virtualmente no se pueden rastrear relaciones entre los significados.

Sin embargo, es posible hallar en él vínculos internos y externos, además de una estructura coherente, aunque complicada. Lo más útil para interpretar este texto es asumir completamente la atmósfera irracional en la que la voz poética se sitúa. El título del poema es una vía de interpretación. El valle de Josafat es el sitio en el que, según las creencias del judaísmo, tendrá lugar el Juicio Final. Así, encontramos una primera conexión externa que permite plantear una situación comunicativa concreta: el final de los tiempos, marcado por el juicio de Dios. Se cree también que en este mismo valle está enterrada María, madre de Jesús.

Con estas referencias, se puede examinar las relaciones entre símbolos y personajes de la religión judeocristiana con una visión general del poema, enriquecido por la indefinición irracionalista, que ha adoptado la voz poética.

Existen también sutiles imágenes que podrían interpretarse como referencias al arte plástico vanguardista. Por ejemplo, la visión fragmentada del cuerpo humano (un rasgo típicamente vanguardista, como la pintura de Giorgio de Chirico), que se hace explícita en expresiones como “bello torso”, “brillarán los muslos en estuche de las sirenas”, “cuerpo de mirada central”, “las manos viajan hacia remotos Jueces”.

Sin embargo, las referencias a la religiosidad y la simbología judeocristiana parecen ser el eje semántico del poema. Puede pensarse que existe una mención concreta del pecado original, simbolizado en la “manzana devorada bajo el plumaje nupcial”, y otra del acto de la comunión: “Muerdo tu vino coagulado”.

La estrofa con la que finaliza el poema es muy significativa, sobre todo por dos versos: “Pero es insostenible la salvación de la Carne”, y “¡Es tiempo de trabajar en el infinito coito!”. El primero se inscribe, aunque de forma muy general, en la misma semiósfera de creencias religiosas cristianas (aunque con la variante de la ‘salvación de la Carne’ por la ‘salvación del alma’).

El verso con el que se cierra el texto puede interpretarse como la expresión de la llegada a un período posterior al final de los tiempos, una era en la que, luego del Juicio Final, se plantea un eterno retorno: “el coito infinito”.

El poema ‘El Ebrio’ refuerza y matiza los elementos semánticos que forman parte de un importante eje estructural de *Arco de Instantes*. Para esta tesis, se trata de un

poema muy importante, que ofrece una clave del *mood* espiritual del poeta. Al niño ingenuo, malignamente inocente, de 'Fábula', y de 'Infancia Muerta', se suma, en un mismo grupo simbólico, la figura del borracho, igualmente cándido e irresponsable de su destino, tierno pero terrible.

La infancia se relaciona con el estado alterado de la ebriedad. El ebrio se encuentra en un constante vagabundeo, en un deambular irracional sin fin. Pero este tránsito azaroso se vuelve intensamente metafísico porque, así como el borracho va sin conciencia de un lugar a otro, el alma transita "de animal en animal", una alusión a la trasmigración de las almas, un principio filosófico oriental esencial.

También se establece un paralelismo entre el borracho, la figura de Jesús y el "Beodo Universal", que funciona como una transnominación de Dios. El borracho no tiene pecado ni culpa, es víctima de un martirio, como el niño de 'Fábula', Cristo y el mismo Dios.

Así, se han configurado con relativa regularidad dos ejes semánticos importantes: uno está conformado por la voz poética, el desterrado, el niño, el ángel, el ebrio, Jesús y Dios, que son, en cierto sentido, personajes victimizados por la realidad; y un segundo eje, compuesto por la Virgen, la Madre, la Mujer, y la Bestia, que constituyen una representación de lo sagrado que se está dejando atrás, y por lo tanto se está resignificando.

La clave semántica que encontramos en este poema puede servirnos para interpretar y comprender toda la poesía irracional de Dávila: así como se es niño, se puede ser borracho, o Mesías o poeta. Estas cuatro formas del 'sí mismo' tienen una característica común: la inocencia, la irresponsabilidad (en el sentido de ingenuidad), la ausencia de culpa, la falta de conciencia racional. Este es el poeta: el que no tiene culpa de lo que dice, de ninguna blasfemia. como un ebrio o un niño, o como el mismo Cristo, cuya misión celestial le ha sido impuesta sin que se tome en cuenta su voluntad.

La figura del Beodo Universal unifica estas definiciones del poeta, cuya obra, santificada por la inocencia, puede ser tan cándida como terrible.

En *Arco de Instantes* merecen mencionarse otros textos como 'Ouroboros', una recreación lírica de la idea del tiempo circular representada por este animal mítico (la serpiente que se muerde la cola), que plantea una conexión con la filosofía hermética y escatológica, y 'Hospital', texto de rasgos expresionistas.

Es importante detenerse en 'Consagración de los instantes', un poema en el que la tentativa irracionalista y el absurdo que se pueden presentir en la voz lírica de los

poemas anteriores se vuelven explícitos y muy expresivos. Además de su importancia temática y su función como eje vertebral del libro (el *instante* representa el momento de transición en el que se halla la voz poética), ‘Consagración de los instantes’ refuerza los ejes simbólicos que se han planteado ya en otros poemas.

Es especialmente llamativa la sutil introducción de recursos cada vez más impertinentes, desconcertantes, imprevistos, sorprendidos: “Yo, que estuve pintado con la Nada en el Alma de Dios / veo que su Tercera Mosca entra en mi pensamiento / y allí, aletea, llorando, contra un cristal metafísico”. Si bien podemos tener una idea de lo que significan el Alma y Dios, ¿qué representa esta “Tercera Mosca”?

El poema mantiene ese tono hasta la undécima estrofa, cuando irrumpe en un recurso totalmente nuevo, renovador, que constituye una innovación importantísima y una evolución en el lenguaje metafórico de Dávila Andrade. Veamos cómo se ha compuesto la duodécima estrofa:

Cuando el sol se despierta, es por ley de la rosa.
 Cuando el niño ha llegado a su edad de cordero
 Cuando han muerto los ojos, recuerdan la mirada.
 Cuando la noche adviene, cesa en la piel su estrella.

La repetición de la estructura sintáctica inicial establece una serie de paralelismos en los que lo significativamente relevante es el lenguaje despojado de la referencialidad, ya casi entregado al absurdo, a la convivencia casi azarosa de elementos lingüísticos. Resulta ingenuo e inútil tratar de atribuir un sentido a estas frases, pues lo específicamente poético se ha trasladado a un nuevo plano que se sitúa más allá de la significación literal. Es la metáfora viva que destruye el sentido literal e implanta la lógica de la atribución impertinente. En las estrofas siguientes, esta tendencia se intensifica:

Entonces de cristal. Enterradora en tu piel de espejo.
 Entonces tú de nieve. Enterradora en tu trineo de muslos.
 Entonces de esperanza. Enterradora del quemado tiempo.
 Entonces de setiembre. Adiós al mes que nunca
 Se adherirá a la suma de la muerte.

En estos versos, nada es lo que parece, ninguna palabra tiene un significado preciso. El lenguaje, en tanto léxico, se ha vuelto indefinible. La impertinencia sintáctica es audaz. Nos encontramos ya en el terreno de lo semánticamente descentrado y de lo absurdo, en una innovación metafórica radical.

Así, ‘Consagración de los instantes’ es un poema de importancia capital, en el que se puede rastrear acaso el alumbramiento de una nueva forma de poetizar, el acceso a una nueva visión, a un lenguaje renovado, a un César Dávila que ha dejado ya de coincidir consigo mismo.

Como conclusión general, podemos decir que *Arco de instantes* es una primera aproximación a la poética irracional que se intensifica en la etapa final de la obra de Dávila Andrade. Recursos como los *lugares impensables* en los que se halla la voz poética tratan de comunicar una nueva actitud expresiva, resultado de la proyección de una aguda actividad emocional y espiritual.

El tiempo y el espacio han sido subjetivados, reelaborados internamente por el poeta, que se ha liberado de las limitaciones de la realidad. Hay también, si no una actitud despectiva, por lo menos un distanciamiento evidente con respecto al lector, a quien no se le deben concesiones, sino más bien advertencias.

La reelaboración interna de la realidad por parte del poeta permite la comunicación de contenidos psíquicos que suplantán al mundo exterior como objeto poético. El yo subjetivo del hablante lírico rompe con la organicidad temática y referencial. Por eso, es inútil buscar un sentido lógico y cualquier tipo de referente concreto fuera del ámbito interior del ánimo del poeta. Así, no existe diferencia entre lo soñado, lo imaginado y lo vivido. Se perciben también ciertos elementos emparentados con la poesía expresionista, como el acento patético y la visión apocalíptica, que buscan reaccionar contra la realidad y el mundo exterior.

En estas que llamaremos ‘incursiones poéticas’ de César Dávila (al surrealismo, al expresionismo, al irracionalismo), lo que resulta más enriquecedor para el crítico o el estudioso es la forma en la que, cada vez con mayor fuerza, creatividad, audacia y lucidez, el poeta va construyendo su nuevo discurso metafórico mientras destruye el anterior.

Ontológicamente es un proceso riesgoso, dado que equivale a ir desapareciendo y recreándose al mismo tiempo, a desestructurar el pensamiento mientras se va erigiendo uno distinto. Imaginemos este dilema existencial. Leemos los poemas e identificamos la voz poética, esa inestable, intrincada, movediza y a veces tambaleante voz poética que es capaz de proferir metáforas y símbolos que nos paralizan en principio por su impertinencia y aparentemente imposible interpretación; luego, por sus inmensas posibilidades de significación.

Aquí, el término “tensión”, que P. Ricoeur usa para referirse a la metáfora viva, para ilustrar la oposición entre la interpretación literal, apropiada y lógica del discurso, y la interpretación impropia que destruye a la primera y genera un nuevo mundo, es enteramente adecuado y justo. Lo que hace Dávila es destruir un ámbito lingüístico y referencial creado por él mismo, una obra, su obra, para dar a luz otra, extraña a ella, pero simultáneamente equivalente, que pertenece a una forma diferente de significación y generación de sentidos, pero que es tan suya como la anterior. En la escritura, Dávila se refleja como un sujeto poético autodestructivo, como un asesino del sentido, como el destructor de su propia obra, como un suicida.

6. La irracionalidad, clave semántica

En realidad, en la obra de Dávila no existe ningún componente hermético en el sentido estricto del término, vinculado con las doctrinas secretas del culto a Hermes Trimegisto ni al Neoplatonismo o cosa semejante. Tampoco existen suficientes evidencias para indicar que estos poemas responden a una iniciación espiritual en alguna doctrina teosófica, brahmánica, o budista.

A mi juicio, tanto César Carrión como María Augusta Veintimilla son quienes más se acercan a una interpretación pertinente de los poemas calificados como ‘herméticos’, porque su método de lectura es analítico e interpretativo. Carrión destraba algunos símbolos y sentidos complicados aparentemente irresolubles a partir de su análisis.

Ahora bien, yo trataré de comprender el llamado hermetismo descartando el sentido filosófico-gnóstico, y reemplazándolo por el concepto más evidente y visible de ‘irracionalismo poético’, que genera un conjunto de simbologías inestables, bajo la consideración de que estos poemas están constituidos por un conjunto de procedimientos textuales destinados a enrarecer el texto hasta superar sus límites de significación, hasta destruir su interpretación referencial, y por tanto a descomponer el sentido de manera extremista y transgresiva.

Si consideramos, siguiendo las ideas Gilles Deleuze y Félix Guattari, que la composición de estos textos ‘irracionalistas’ muestran ya esta desafiante tendencia a la ruptura de la lógica referencial, sintáctica, y semántica, es posible relacionarlos con los principios que Deleuze y Guattari emplean para explicar la lógica del rizoma, que se abre paso caótica y libremente, en oposición a lo arbóreo, cuya raíz fija un centro y por tanto un principio de ordenamiento lógico.

En efecto, el poema se gesta, crece y se expande de acuerdo con principios completamente libres y naturales, incontrolables e impredecible desde la racionalidad. Cada línea del poema, como se gobierna a sí mismo, crece y se expande rizomáticamente: los temas se entrecruzan, siguen movimientos azarosos e inesperados, los sentidos se mezclan sin ningún principio articulador. Estamos ya en la abolición de la razón como centro del sentido. Cada línea del texto, como ocurre sus filamentos del rizoma, busca y encuentra su propia dirección y su propia significación.

Esta complicación del sentido, como hemos visto, es, para Ricoeur, lo esencial de la innovación. Pero en el discurso irracionalista de Dávila parece existir paralelamente un afán de ‘cerrar’ el sentido, clausurarlo definitivamente, como si se buscara la muerte del propio discurso metafórico, como se ve en este fragmento de ‘Poesía quemada’:

El poema debe ser extraviado totalmente
en el centro del juego, como
La convulsión de una cacería

Lo que dice la voz poética en los dos primeros versos es asombrosamente audaz. ¿Dónde está y qué es el poema? ¿En qué consiste el juego? ¿No es, acaso, este abrumador enrarecimiento del discurso el resultado de cierta forma lúdica o delirante de manipular el lenguaje?

¿Y el poema? Debe desaparecer, como en un vórtice, en el centro del juego. Hay que repetirlo: debe desaparecer. La última estrofa empieza así:

Y te quemaré en mí, poesía!

Lo que hemos hecho en este poema es aislar dos afirmaciones fundamentales porque son metapoéticas. Ambas se refieren a la destrucción de la poesía. Estas afirmaciones mayúsculas no deben relacionarse, en primer término, con el resto de líneas que conforman el mismo poema. No, porque entonces perdemos el sentido. Lo que hay que retener aquí es que “el poema debe extraviarse en el centro del juego”, y “Te quemaré en mí, poesía”. No “Te quemaré...”, sino “Te quemaré *en mí...*”.

Se trata, a mi juicio, de una forma de invocar al ‘sí mismo’, que es lo que queda de referencialidad, para indicar que todo lo escrito, la obra, la poesía, pasa, de alguna manera, por el ‘yo’ de César Dávila. La interpretación nos dirige a su *ego*, a su identidad ontológica. ¿Qué podemos interpretar? O bien la poesía será destruida dentro

del poeta, o bien su destrucción implica el deseo de expulsarla de sí. En ambos casos, Dávila y la poesía se han separado.

Pero hemos dicho que el sentido de los poemas irracionalistas se debe apoyar en su contextualización. Esta contextualización debe entenderse como una conexión de afirmaciones y metáforas semejantes que aparecen *en varios poemas*, al igual que en este texto, aisladas y aparentemente sueltas, rodeadas de un conjunto de enunciados incomunicables, poco o extrañamente referenciales, como los de ‘Poesía quemada’.

Esto sucede porque la sintaxis del sentido se ha apartado de la continuidad del discurso poético para transformarse en una especie de juego de fragmentos, de piezas aisladas al azar, en un rompecabezas cuyo sentido transmigra de texto en texto. En ‘Poesía quemada’, el sentido busca paradójicamente su desaparición. La impertinencia extrema del enunciado da a luz una asombrosa metáfora viva: *escribir ‘es como’ acabar con la escritura*.

Ni la explicación de los recursos que intentan concluir el sentido que Dávila propone en su obra irracionalista, ni la clarificación de las oscuras ideas que deben ser descifradas a partir de las sospechas aparentemente más lúcidas y aceptables, son los caminos para interpretar la estos poemas ‘ilegibles’.

Sostengo que, en los poemas irracionalistas, la ilegibilidad se debe no al empleo de claves ocultas de conocimientos, ni a la imposibilidad de reescribir como un discurso semánticamente comprensible una poesía formal y semánticamente enrevesada, sino a un afán lúdico-experimental que es la forma como Dávila comprende el lenguaje poético en esta periodo de su vida creativa, lenguaje que en principio, antes de existir como acontecimiento discursivo, como enunciado mentalmente acabado y materialmente escrito, no se refiere concretamente a nada.

El contenido conceptual del verso irracionalista no está completo antes de su realización en la escritura. No existe nada que se vaya a decir hasta que las palabras se desprenden de la pluma. María Augusta Veintimilla parece presentir que algo semejante sucede con “las palabras” en estos poemas de Dávila Andrade:

La ininteligibilidad del poema obedece a un uso *absolutamente libre* de las palabras cuyo sentido es indescifrable a la luz del Diccionario. Es frecuente que Dávila utilice mayúsculas iniciales en palabras que en el lenguaje usual no las requieren. Dávila relleva así las distorsión del sentido operada en estos sentidos: ellos no significan según las convenciones lingüísticas normales (Las cursivas son mías) (2012, 245).

La interpretación de que lo escrito no se ha pensado previamente como mensaje puede argumentarse a partir del importante poema ‘Te llamas Ludo’, de *Poesía del Gran Todo en Polvo*, en el que se escriben secuencias como estas:

Pretendo resistir tu olor
 Pequeño ratón
 Tu válvula rosada en los palacios,
 Pero es inútil
 Porque el gato del país
 El gato expresivo
 Manzana de tinta, costilla de luna,
 Me arquea
 Sobre los breves crispamientos del tesoro
 De la mujer mordida en la calle por su liga

(...)

Todo es pérdida
 O demasiada libélula
 Cuando ellas quieren nadar fuera de estuche
 Contrala herida que aprietan las rodillas

(...)

Finalmente
 Expuesto al Ego
 Quién rodará cama arriba
 Por los surcos que agotan los muertos
 Al sacudir
 Uno en otro sus goteros?

Terrible es Supermán, el de los saltos de corcho
 En la casa de David!

(...)

Con pequeños esguinces de lado,
 Sus caballos
 Soslayan la gracia de la Madre
 Torre de Marfil
 Casa de Oro
 Nosotros, solo vinimos a jugar
 No nos propongas la Belleza

¿Cómo relacionar las infinitas implicaciones de los elementos semánticos que conforman este poema? ¿Debemos tomar los mínimos fragmentos que creemos comprensibles y tratar de darles una interpretación lógica? Imposible. El texto ha sido concebido como un dispositivo contrario a la interpretación. Pero, lúdicamente, el poeta

nos hace una concesión. El sentido está revelado: Nosotros solo vinimos a jugar / No nos propongas la belleza.

Así, se producen en el texto dos formas de la tensión entre la metáfora viva y la realidad planteados por Ricoeur: la tensión entre dos interpretaciones: “la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica, que crea sentido con el no-sentido; (y) tensión en la función relacional de la cópula: entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza”. (1980, 326).

No es casual que Ricoeur hable del ‘juego’ de la semejanza: la poesía de Dávila se plantea en estos textos como un movimiento ontológico entre lo que es y lo que no lo es, o lo que es y lo que puede ser, cuyo sentido primario es jugar, ya que la búsqueda lógica se ha extinguido. Ludo quiere decir divertirse, pasar el tiempo, y en un acepción secundaria, burlarse de alguien, engañarle. Refuerza esta interpretación un juicio como el que sigue, de María Augusta Veintimilla:

Paulatinamente las palabras se desprenden y se alejan de sus referentes inmediatos y en los últimos ciclos adquieren una carga semántica autónoma, indiscifrable fuera de su propia contextualidad (2012, 243)

La secuencia que se genera como lenguaje metafórico es azarosa, lúdica y espontánea, responde a un ‘dejarse llevar’ por el propio proceso creativo. El sentido y la referencia, cuando se pueden articular a este proceso, generan un discurso relativamente comprensible, con el que se relacionan por una contigüidad o familiaridad que responde a las consignas de un sistema poético ya elaborado (aunque nunca completamente).

Este discurso ayuda a fluir a la interpretación, le muestra los resquicios por los que puede ir el posible sentido. Por eso, el significado no se cierra, aunque la tensión que busca clausurar la poesía, naturalmente, se oponga con fuerza. Dávila quiere quemar su lírica, pero el inmenso mundo que ha creado se conecta entre sí, rizomáticamente, contra su paradójica voluntad de escribir para poder destruir la posibilidad de la escritura.

Estas ideas nos llevan a un conflicto interpretativo en relación con el principio de la referencialidad de todo lenguaje sostenido por la hermenéutica de Ricoeur. El lenguaje se refiere siempre a la realidad, pero esta realidad, en los poemas irracionalistas, es casi exclusivamente su realidad anímica, su ‘sí mismo’, cuya complejidad consiste, en gran parte, en una suerte de escritura automática que le lleva a construir su discurso sin casi considerar el sentido externo como el componente

fundamental del mensaje. Casi, porque existen mensajes claros, explícitos, de lo que está ocurriendo en el poema.

Por eso, el hecho de que Dávila no se plantee el sentido antes de que exista el discurso metafórico no implica que no exista referencia, pues hay un ‘sí mismo’, una de las formas que adopta la referencialidad, que, en este caso, está dado por la obra anterior del mismo Dávila y por su propio ‘*mood*’ actual, su ánimo interno. Y este ánimo es fundamental, porque expresa la pretensión de terminar con la escritura.

La interpretación, en ese caso, debe encaminarse por la vía de la dialéctica referencial: un referente entra en tensión consigo mismo, o con un aspecto particular de él (en el símbolo de la Madre, la Madre insignificante por su candidez, por ejemplo, o la madre seductora, o la Madre terrible de la cual proliferan los niños abandonados y amarrados), y este proceso origina una nueva referencialidad.

Los símbolos aparentemente cerrados en contextos absurdos no son, entonces, formas de hermetismo absoluto, por más que se pretenda leerlos así, pues pueden conectarse con segmentos poéticos escritos de otra forma o en otros momentos. La interpretación no debe tratar de reconstruir el texto desde la lógica racional. Dávila nos ha trasladado a otro terreno.

No se trata de ‘traducir’ segmentos escogidos por parecernos más referenciales, ya que se expresan en enunciados comprensibles, sino de explicar, comprender e interpretar cómo los temas y componentes del discurso metafórico de la obra daviliana previa a *Arco de instantes* se reelaboran dialécticamente como otra cosa, enrarecida, deformada, extraña, es decir, como una nueva verdad metafórica resultado de una nueva torsión del lenguaje ya desnaturalizado, que da existencia, en el plano referencial, a otros objetos poéticos ontológicamente nuevos.

Para asumir lo dicho, hay que entender que nos encontramos en un segundo nivel de escritura, en una reelaboración de lo escrito, pensado o imaginado previamente. ¿Qué son, representan o reflejan, por ejemplo Los Espejos del Altísimo, el Hidrosemen y la Hidromuerte, la piedra preciosa de cien cabezas, el Gran Afuera, las Tres Manos de Dios, la Tercera Mosca, el mono espiritual, las Madres de la Leche, la Bestia Ultravioleta, el Jefe de Arquitectos, el Pez insumergible, la diminuta flecha envenenada? Son nuevos objetos poéticos cuya innovación de sentido surge de algún pasaje de la tensión dialéctica con algún elemento de la obra previa.

No se pueden comprender estos símbolos sin su contextualización, por débil que parezca, desde su apareamiento en otros textos, presentados de otras formas, en otros

momentos de la tarea poética de César Dávila. La madre es ahora lo maternal y constituye un símbolo constante, las moscas habían aparecido ya en ‘Catedral Salvaje’, las triadas tienen que ver posiblemente con la Santísima Trinidad del Catolicismo, el Gran Afuera se relacionará con el espacio que ha vencido al poeta, el Jefe de Arquitectos tiene un antecedente en la ‘Oda’. El traslado del sentido no es lineal ni continuo: salta de poema en poema en una lógica de elaboración del significado previamente impensable y difícilmente legible. Por ejemplo, la Casa de Oro y la Torre de Marfil, que aparecen en ‘Te llamas Ludo’, previamente constan en un poema titulado ‘Obras’.

Como se ha dicho, estos saltos temporales y semánticos pueden ser próximos o remotos. En algunos poemas irracionalistas se trata de referencias semejantes a las de los primeros poemas: la madre, el ser humano que busca a dios, las referencias al cristianismo, la posibilidad de otra existencia, el amor, el deseo sexual, el recuerdo, los desamparados, la injusticia.

En los poemas escritos a partir de *Arco de instantes*, aparecen otra vez la madre, el sexo, las relaciones con dios, el cristianismo, la espiritualidad, pero en un estado dialécticamente distinto, que, como hemos dicho, parece dirigirlos a la digresión infinita y a una suerte de disolución de su sentido: la madre es un animal con cola de serpiente, el sexo pierde su ternura y se transforma en un monstruoso coito que no acaba, dios ya no es el ser superior que se busca, sino el objeto de varias blasfemias, los símbolos y dogmas del cristianismo se deforman, la espiritualidad es ahora una forma de fragmentación del ser.

La diferencia entre la primera escritura y la de los poemas irracionalistas es esta reelaboración de orden superior que poetiza sobre lo ya poetizado, que complica el sentido y los vínculos referenciales. No es casual que en algunos casos, ciertos poemas se presenten como reescrituras. ‘Origen I’ y ‘Origen II’; ‘La corteza embrujada I, II’; ‘Penetración en el espejo I y II’. ¿Por qué Dávila usa los mismos títulos? Sencillamente porque está poetizando sobre lo mismo, desde otro tiempo, siendo otro, en condiciones espirituales distintas. María Augusta Veintimilla, en su trabajo sobre la obra de Dávila titulado ‘César Dávila Andrade: el resplandor del abismo’ (2012), reconoce, muy en la línea de la metáfora viva de Ricoeur, esas “otras experiencias del mundo” que son el resultado del trabajo *destructivo* del poeta cuencano y su lenguaje cada vez más complejo.

Dado que su percepción del mundo no se somete a la lógica racionalista, Dávila encuentra en la imagen la virtualidad creadora que hace posible provocar otros módulos de captación y reflexión sobre el ser y el existir. La imagen, y particularmente la metáfora, no son implemente “otras formas de nombrar al mundo”, sino formas de producir otras experiencia del mundo. (...) La metáfora destraba e interrumpe los frenos del lenguaje, liberando su ilimitada productividad. (Veintimilla 2012, 241).

Lo distinto y particular en los textos herméticos es que Dávila, en su lenguaje metafórico, destruye la referencia real, la lleva a su mínima expresión o la confunde y deforma. La realidad, entendida como la referencialidad a la que, según Ricoeur, la metáfora viva vuelve, queda aquí insubsistente. La realidad ha sido abolida, en un segundo movimiento del juego. De ahí que los poemas sean autorreferenciales, y retornen al ‘sí mismo’ en virtud de la dialéctica que hemos explicado.

Ahora bien, la autorreferencialidad se produce también a nivel temático cuando el asunto del poema es la poesía. Varios textos de *Poesía del Gran Todo en polvo* son metapoéticos. Hemos hablado ya de ‘Te llamas Ludo’ y ‘Poesía quemada’: veamos qué se dice de la poesía en otras composiciones de este libro:

Tarea poética

Dura como la vida la tarea poética

(...)

Pero la poesía, como una bellota aun cálida
respiraba aún dentro de la caja de un arpa.

(...)

Todo era cruel
Y la Poesía, el dolor más antiguo,
el que buscaba Dioses en las piedras.

Meditación en el día del exilio

(...)

Sí, el infierno es un lugar quebrado hasta lo infinito.
Perro y Caballo se alimentan siempre
Del camino más corto entre dos puntos.
Busca Tú la poesía.

(...)

¡Y tú, poesía sola, hecha de mente, de ladrillo y de persona!
Permaneces pura, hasta cuando te inclinas
Sobre el plato de azafrán de las posadas

Profesión de fe

(...)

Y la poesía, el dolor más antiguo de la Tierra
 bebe de los huecos del costado de San Sebastián
 el sol vasomotor
 abierto por las flechas.

Pero la voluntad del poema

embiste

aquí

y

allá.

Estos fragmentos tienen en común que hablan de la escritura poética, y lo hacen en términos bastante claros: “La poesía es el dolor más antiguo de la Tierra”; “La voluntad del poema embiste aquí y allá”; “Tú, poesía sola, permaneces pura”; “Busca tú la poesía”; “Dura como la vida la tarea poética”; “El poema debe ser extraviado totalmente en el centro del juego”.

Estas declaraciones metapoéticas, tan mínimas y precisas, son los núcleos de sentido de estas artes poéticas irracionalistas, y son las concesiones del juego que nos otorga el escritor. El ser del texto está allí. El despliegue de lenguaje metafórico rodea este sentido. La interpretación, indefectiblemente, deberá distinguir entre estas dos formas de discurso que, antes que complementarse, entran en tensión y rivalizan.

La lectura de las consignas poéticas que podemos hallar en los núcleos de sentido específicos es bastante simple:

La poesía es el dolor más antiguo de la tierra, es algo que sabíamos al interpretar poemas como ‘El ebrio’. La voluntad del poema embiste aquí y allá, lo cual se entiende por la insistencia de la tarea poética en todas las experiencias, en todas las épocas. La poesía es pura y se prolonga toda la vida, lo cual se comprueba por la persistencia del poeta en la escritura hasta los confines del sentido, y eso implica no vivir sin poesía. Y, por fin, “El poema debe ser extraviado totalmente en el centro del juego”, que es el enunciado más demoledor y significativo, junto con “Te quemaré en mí, poesía”, porque el juego es, precisamente, la poesía.

Estos textos son, en síntesis, la culminación, el silencio, la muerte. Es difícil imaginar hasta que otro “lugar impensable” hubiese podido llegar Dávila Andrade más allá de estos textos. El lenguaje es una entidad viva. Dávila lo respetó, lo embelleció, lo modeló, remodeló, lo deformó, lo violó, lo reconstruyó, jugó con él y lo destruyó. Su

vida, la vida de un alcohólico hipersensible, que descubrió muy pronto el absurdo de estar vivo, termina ontológicamente con estos versos. Lo dice Deleuze:

La lengua ha de esforzarse en alcanzar caminos indirectos femeninos, animales, moleculares, y todo camino indirecto es un devenir mortal. No hay líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas. (1996, 6)

Un procedimiento interesante, muy empleado desde el libro *En un lugar no identificado*, es que los términos aparentemente menos significativos se escriban en mayúscula. ¿La voz poética busca despistar al lector, tenderle una trampa? ¿En realidad quiere realzar estos términos para que la interpretación los tome en cuenta como rasgos fundamentales de sentido?

Ambas cosas: a veces el significado de la palabra escrita en mayúscula es fundamental. A veces, es una tomadura de pelo. También es interesante que se repitan tantas veces, de formas levemente distintas, temáticas como el coito, la maternidad, la multiplicación de los seres, la sexualidad etc. ¿Hasta qué punto estos temas son, efectivamente, funcionales en el sistema simbólico de la poesía de Dávila? ¿Adónde llevan al lector?

No hay una respuesta clara ni definitiva, porque, en la etapa irracionalista, han sido desactivadas las convenciones de lectura razonada del texto, y eso incluye la interpretación. Para acceder al sentido, deberemos necesariamente operar sin perder de vista la lógica dialéctica y ubicarnos en otro nivel: el nivel en que, aunque seamos capaces de reconocer segmentos, versos, estrofas que contienen un aparente sentido racional, en el sentido global del poema, no logramos interpretar mayor cosa. ¿Por qué? Porque en los poemas irracionalistas no son los fragmentos legibles los que ayudan a definir el sentido. Están allí para entorpecer el flujo verbal, dialécticamente más avanzado, que se presenta como el lenguaje de un estatuto poético diferente, resultado de una re-torsión del sentido y del discurso metafórico. Así, lo que se debe interpretar es lo más absurdo e irracional.

¿Pero se puede interpretar el absurdo? Por supuesto, porque la teoría de la metáfora viva nos enseña que la tensión entre la interpretación literal y la interpretación metafórica trae al mundo un nuevo sentido, por extraño que sea. Interpretar no equivale a adivinar qué significa un texto difícil. Tampoco se trata solo de señalar cuáles son sus componentes o cómo funciona, lo cual sería una mera explicación. Consiste en

comprender las leyes que rigen el nuevo mundo que se ha creado para poder saber qué es, cuál es su estatuto ontológico como discurso.

Observemos hasta qué punto son semejantes las ideas de César Dávila Andrade, citado por María Augusta Veintimilla, con la teoría de la metáfora viva, fundamental en mi estudio y en el trabajo de interpretación de la obra lírica de Dávila:

Dávila toma una formulación del surrealista francés Pierre Reverdy según la cual la imagen “no puede nacer de una comparación sino que es el resultado de una aproximación o conciliación de dos realidades ajenas entre sí cuyas relaciones solo el espíritu ha aprehendido”. En el nudo germinal de imagen –dice Dávila– “coexisten los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo”. (2012, 242).

La obra de Dávila Andrade debe interpretarse también como un reto constante al esa otra entidad ontológica que es el lector, quien es capaz de ubicar y descifrar los significados del texto en esos fragmentos en los que las realidades excluyentes y aparentemente absurdas posibilitan la proliferación del sentido.

Así, al interpretar un texto, el lector puede, paralelamente, ubicarse frente a él, corresponder a su significado, y de esa manera también adoptar una función ontológica en el proceso interpretativo. Al respecto, Eduardo Silva Arévalo (2005), sostiene sobre la interpretación teorizada por Ricoeur:

De esta hermenéutica de Ricoeur basada en la noción de texto nos detendremos en tres aspectos que nos parecen claves: en la primacía que tiene en el problema hermenéutico la comprensión por sobre los métodos explicativos, en el nacimiento del problema hermenéutico en la dialéctica del acontecimiento y de la significación (que es el primer rasgo de distanciamiento) y en el rol de la lectura y del lector en la interpretación del mundo del texto. (2005)

En *Arco de instantes* nos despedimos ya de la racionalidad y la lógica. Nos despedimos literalmente. “Adiós, ya no soy uno de los vuestros”, dice Dávila. Este cruce del umbral, el fundamental, equivale al paso entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser, que Ricoeur reconoce como el problema ontológico de todo hecho poético. La poesía irracionalista debe entenderse como una consecuencia de ese paso. Muerta la voz poética, en adelante lo que sigue es una suerte de silencio. Desde el mundo de las voces muertas, Dávila habla irracionalmente, lúdicamente, como una forma de silenciarse que ‘se parece a morir’, y que, por lo tanto, ‘es morir’.

Mi interpretación se concentra en el hecho de que no es adecuado tratar de encontrar sentido literal, claves legibles, referencialidad en los poemas irracionalistas, llamados ‘herméticos’. No excluyo esta posibilidad, pero no la considero

suficientemente fructífera ni única. En mi opinión, de lo que se trata es traer a la vida sentidos nuevos, que, por lo recientes que son, pueden admitir cualquier interpretación contextualizada. Hay núcleos de sentido lógico en muchos poemas, sí, y eso les da cierta legibilidad, pero la mayor parte del texto es absurda e incomprensible. Esa es su naturaleza. Hay que interpretarla como una forma de juego destructivo de la referencialidad, el discurso y la poesía. El último verso escrito por Dávila nos da la clave: Nosotros solo vinimos a jugar / No nos propongas la belleza.

Así, en los textos irracionistas davilianos tenemos un lenguaje ya distinto al del génesis-apocalipsis de ‘Catedral Salvaje’, tenemos un lenguaje recién nacido, un lenguaje listo para admitir sentido, símbolos renovados vinculados a una realidad ultraterrena, en conexión con otras formas de orden ontológico. Pero es un lenguaje que, en nuestro sistema interpretativo, parece no decir nada. Lo que hace Dávila es matar a la poesía para crear el lenguaje de ese nuevo orden, que, lúdicamente, absurda y insensatamente, se constituye como un caos.

Este sinsentido es paradójicamente la oportunidad de *hacer sentido* en la pragmática del texto, en una generación de significados abrumadora e indetenible. La intención del autor se cumple cuando el texto es liberado de toda obligación y regla, incluso la de significar. El lector debe lidiar y renovar este discurso. Al morir el significado, la poesía adquiere la capacidad de preñarse de sentido nuevamente.

La búsqueda de lo absoluto se convierte, entonces, en el hallazgo de lo absurdo.

7. La separación del lenguaje y el sentido. El expresionismo

Así pues, es necesario interpretar la poesía de César Dávila Andrade, en especial la de sus últimos libros, en relación con la dialéctica destrucción-creación de sentido, que amplía y profundiza las posibilidades de interpretación de su obra.

Una pregunta que se ha formulado es si el proceso creativo que hemos descrito corresponde a alguna escuela o tendencia literaria (tanto Pérez Pimentel como Dávila Vásquez hablan de un “surrealismo temprano” y de un “neosurrealismo”).

Otra inquietud que necesariamente debe despejarse es cuál es la vinculación concreta de la poesía de Dávila, en especial la de la llamada “etapa hermética” con conocimientos esotéricos reales y concretos. ¿Fue Dávila un iniciado? ¿Le llevó eso a dimensiones del ser que pudieran explicar su obra y su suicidio? ¿Cuál es la verdadera importancia de las creencias brahmánicas y budistas en la última fase de la obra de Dávila?

En sus estudios sobre el poeta cuencano, críticos como Juan Liscano, María Rosa Crespo y Xavier Michelena se concentran en las conexiones esotéricas y en la influencia de las filosofías orientales en esta última etapa de la obra de Dávila. Sin desconocer ciertas referencias a doctrinas religiosas y filosóficas que efectivamente se encuentran en los textos de este período, hay que examinar de qué forma se producen y cuál es la manera en que funcionan y se hacen poéticamente significativas.

Si bien Dávila nunca se adscribió a movimiento alguno y más bien trató apartarse de ellos, es posible, a mi juicio, relacionar su actitud poética general con la tendencia artística del expresionismo, cuyas constantes y características muestran no pocos paralelismos con la obra de César Dávila. No se trata de una influencia directa de autores u obras específicas, sino de una relación visible entre la aguda sensibilidad de Dávila y las ideas sobre las que se construyó este movimiento.

Este movimiento no se limitó a defender una nueva moda o técnica literaria, sino que se enfrentó con los problemas más hondos de las relaciones entre el hombre y la vida. Para ello partió, sobre todo en poesía, de un idealismo casi religioso, representativo de una profunda crisis en la conciencia humana, reforzada por un dramático sentimiento de insatisfacción.

La lírica expresionista se fundamentó en la expresión de sentimientos subjetivos más que en el contacto con el mundo y la descripción objetiva de la realidad. Los principios del expresionismo en el campo de la poesía se concentran en una perspectiva de la voz poética que se manifiesta de un modo distorsionado, sumida en un ambiente extraño y dramático, cuya recreación busca siempre producir un gran impacto emocional.

En la poesía expresionista, todos los elementos del poema se independizan y adquieren por sí mismos un profundo valor expresivo. Por su esencia emocional, el poema expresionista elude lo temático y transforma las impresiones del mundo interior en imágenes insólitas que irrumpen con patetismo. El poeta expresionista transfigura sus experiencias y sentimientos más íntimos, sus propias pasiones interiores, y para hacerlo descompone y reelabora la naturaleza exterior según las determinaciones irrefrenables de su ánimo.

Para el expresionismo, las propiedades reales de los objetos que desencadenan las impresiones internas pasan a un segundo plano. Así, el arte expresionista deforma el tiempo, el espacio y las características de las cosas objetivamente perceptibles, que

resultan relativizadas e indefinidas. El poeta piensa y, sobre todo, siente la realidad a través de una profunda intensidad subjetiva.

El objetivo estético de esta perspectiva es expresar la aguda “verdad” de los sentimientos subjetivos para convertir el poema en la proyección de la tensión íntima del sujeto. Así, el expresionismo implica, de alguna forma, un estado especial del espíritu, una agitación emocional que supone, además de la angustia personal, hondas inquietudes religiosas y metafísicas. En la lírica expresionista se percibe una exacerbada afirmación de la personalidad, enunciada mediante una perspectiva particular del sujeto lírico que se traduce en una suerte de inmersión hipersensible en el interior del yo, en contraposición con las circunstancias reales y perceptibles del entorno.

Queda claro, pues, que, más que un conjunto de técnicas o preceptos, el expresionismo, a diferencia de otras vanguardias, implica un intento de exploración interna de la naturaleza del espíritu, cuyo resultado es la proyección anímica del sujeto lírico, más allá de los principios formales del poema. Por esa razón, el lenguaje poético expresionista es abiertamente insólito, irracional, a veces simbólicamente reiterativo, tendiente al monologismo y la introspección.

Estas son rasgos que sin dificultad podemos encontrar en los poemas de Dávila Andrade, cuya obra rompe con la sintaxis lógica del razonamiento, pues su objetivo no es describir, relatar o reproducir, sino alcanzar los polos más sensibles de la subjetividad. En coherencia con esta perspectiva, todo recurso retórico –y sobre todo el símbolo– se transforma en un instrumento libre y maleable para la expresión; de ese modo, se consiguen atmósferas enrarecidas, creadas a partir de un despliegue verbal que, aunque aparentemente caótico, impertinente, abrupto e irregular, constituye un mecanismo idóneo de transmisión de la tensión emocional y la agitación interna del poeta.

Asimismo, la poesía expresionista supone, por definición, un ánimo reactivo, una suerte de rebeldía contra el mundo perceptible, la realidad y la dimensión natural de yo. Las sensaciones internas del sujeto, incompatibles con el exterior, son, en este sentido, indicadores de una recóndita inconformidad ontológica.

En la propuesta poética del expresionismo subyace una actitud frente al lenguaje que implica el cuestionamiento de la realidad y un claro afán de renovación. Esta particularidad determina la adopción de un punto de vista, un tono y un estilo característico, determinado por el patetismo y la exaltación sentimental, con todas las significaciones y complejidad que lo emocional puede adoptar en ámbitos como el

recuerdo, el sueño, la meditación, la reflexión interna, el recogimiento de la mente, las relaciones con lo divino y la contemplación de lo absoluto.

Así, las impresiones sensoriales y las características objetivas de la realidad quedan totalmente deformadas por un lenguaje que, debido a su intensidad extrema, está dotado de una fuerza casi indómita, de un alto poderío lírico y simbólico.

7.1 Angustia y búsqueda del Absoluto

Como se ha dicho, aunque Dávila Andrade no se adscribió jamás a una escuela o tendencia literaria, y más bien se mantuvo alejado de ellas, resulta posible, en mi opinión, relacionar su actitud poética general y sus búsquedas espirituales, además de no pocos recursos, con la poesía expresionista.

Es difícil sostener que Dávila haya tenido contacto con la obra de los expresionistas, pero mi propuesta consiste no en comprobar una influencia directa de la obra de estos artistas en Dávila, sino en relacionar una forma de espiritualidad específica generada en el expresionismo, como actitud, como talante frente al hecho poético y frente a la vida, que se asemeja, en este sentido (vital y espiritual) a la sensibilidad del poeta, y que mantiene como un trasfondo el tema de la muerte.

Esta forma de espiritualidad se vincula, en mi criterio, con una experiencia del mundo que, en Dávila, se muestra como una suerte de sensibilidad frente a la existencia que fue configurando una manera especial de afrontar las experiencias vitales, y que poco a poco fue minando su confianza en las vivencias terrenales como fuente de sentido, para sumirlo en una conflictiva indagación espiritual en la que tampoco halló satisfacción existencial. Así, Dávila se volcó al lenguaje, cuyo agotamiento, según sostengo, es el factor principal de su desprendimiento de la vida y su suicidio.

Los rasgos expresionistas que podemos entontar en la poesía de Dávila se expresan en dos líneas importantes:

1) El sistema simbólico y referencial judeocristiano (que se conserva y profundiza a lo largo de toda la obra), el cual funciona no como un conjunto de creencias, no como un credo religioso ni como una matriz moral, sino como un correlato expresivo de la sensibilidad y la autoconciencia del artista (el poeta es y siente como Cristo, que es, finalmente, el sacrificado de una misión sin significado).

2) La búsqueda inquietante y exaltada de una nueva forma de existir y encontrar sentido a la vida.

Además, la obra daviliana plantean vinculaciones concretas, aunque débiles y no muy reveladoras, con el indigenismo expresionista de la obra de Oswaldo Guayasamín (amigo personal de Dávila), específicamente en el poema ‘Boletín y elegía de las mitas’. Asimismo, es evidente –y el mismo César Dávila lo reconoció cuando escribió su poema ‘Vallejo prepara su muerte’– el influjo decisivo de la poesía de César Vallejo, en cuya obra se pueden percibir huellas más o menos significativas del expresionismo como talante vital.

Sabemos, por lo tanto, que las conexiones existen, aun de una manera indirecta y poco explorada. El vínculo más notable e importante en mi argumentación sería la vocación por el ‘dolor vital’ (el ‘dolor de ser’) que Dávila compartiría con escritores expresionistas.

Hemos mencionado la pintura de Oswaldo Guayasamín no solo por su relación con el poema ‘Boletín y elegía de las mitas’, uno de los más leídos en la obra de César Dávila, sino por su afán deliberado de mostrar y denunciar el dolor y la muerte. Varios críticos han hablado sobre esta influencia (referencia). La preocupación honda por el mestizaje y las implicaciones dolorosas e inhumanas, en un tono existencialista, serían el rasgo común más evidente.

En mi opinión, es real y perceptible la visión análoga que adopta en cada caso el artista cuando trata la realidad desde una mirada fatalista, trágica, dolorida ante la injusticia, no solo social, sino humana y espiritual. En ambos casos, la obra artística se convierte en un grito monumental, estéticamente articulado según la comparación del sufrimiento humano con la pasión de Cristo. Se puede ver en ‘Boletín’ una relación transtextual con el Evangelio según San Juan, fundamentada en las constantes menciones a Jesucristo y su padecimiento mesiánico, que funcionan como una metáfora del dolor esencial del hombre y de su absurdo sacrificio.

El elemento del sacrificio, constante en el expresionismo, es absurdo por innecesario. Parecería que el dolor fuera más intenso por su completa inutilidad. En este sentido, es posible relacionar este rasgo de la poesía de Dávila con la teoría del ‘gasto improductivo’ sostenida por Georges Bataille, quien afirma:

El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a *sacrificio*. Es cierto que el nombre de poesía no puede ser aplicado de forma apropiada, más que a una parte bastante poco conocida de lo que viene a designar vulgarmente y que, por falta de una decantación previa, pueden

introducirse las peores confusiones. Sin embargo, en una primera exposición rápida, es imposible referirse a los límites infinitamente variables que existen entre determinadas formaciones subsidiarias y el elemento residual de la poesía. Es más fácil decir que, para los pocos seres humanos que están enriquecidos por este elemento, el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias. (1933)

En César Dávila, es notable el cambio de su registro lírico desde los primeros poemas hasta la poesía irracionalista de sus últimos años. En este trayecto, la transformación que sufre la palabra del poeta y su visión sobre la poesía se basa, a mi juicio, en una progresiva crisis que produce una ruptura gradual con la realidad, y su posterior conciencia de tal inadaptación. Así, cada vez son más frecuentes, a partir de *Arco de instantes*, las asociaciones de imágenes y símbolos que no se sustentan en una coordinación lógica o causal. Esta escisión es, sin duda, una fragmentación de la vida en el mundo como sentido y como objetivo del ser.

Este fenómeno se complementa con la adopción de un acento cada vez más patético y exaltado por parte del sujeto lírico, dentro de una visión febril en la que la idea del tiempo (el principio y el fin, el Génesis y el Apocalipsis) se vuelve extrema y terrible, en un eterno retorno que resulta monstruoso y absurdo.

Así lo plantea Vicente Robalino en su análisis sobre ‘Catedral Salvaje’, publicado en su libro *Experiencias del Exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade: Muerte-resurrección*, todo se transfigura: ríos, volcanes como el Cotopaxi que está “ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia”, la lujuria o la muerte. (2013, 107)

‘Catedral salvaje’ podría considerarse uno de los ejemplos más evidentes de esta transmutación de la visión lírica, que ve cómo el mundo, sus habitantes, su lenguaje y la historia se desfiguran y se vuelven incontenibles. Como explica Robalino:

Así, el lenguaje ya sin amarras testimonia la devastación del mundo, certeza que cubre el vacío, la desnudez del cuerpo sometido al escarnio, como en ‘Boletín y elegía de las mitas’. Sin embargo, el lenguaje, en esta primera parte del poema, no solo es proliferación metafórica como en el barroco, sino reconocimiento del vacío, deslizamiento de la voz poética por las sinuosidades de esta ardua geografía, por sus abismos, por sus “grietas que corrían como trenzas oscuras”. El aquí, el ahora, el abajo, el arriba, son vanos intentos por delimitar el texto, pues todo fluye sobre todo; el lenguaje se desborda para construir un tiempo-espacio mítico, un eterno retorno: el retorno al inicio para volver a recorrer el círculo en el que muerte y resurrección se reencuentran. (2013, 108)

En los poemas de la primera etapa, César Dávila explora y profundiza en ciertos recursos temáticos relativamente convencionalizados en la poesía tradicional y el modernismo: la amada, la ternura, la naturaleza, su color, la belleza, la nostalgia, las

cosas humildes. En estas composiciones se percibe una especial sentimentalidad, comunicada mediante una retórica pródiga y casi ornamental.

Esta particular sensibilidad es importante, pues se transforma, en momentos posteriores del trayecto poético de Dávila, en una crisis del ser del sujeto lírico, que, inconforme con lo que halla en la vida, busca nuevas formas de expresión emocional. La sentimentalidad de poemas como ‘Carta a la madre’ o ‘Carta a una colegiala’, de profunda ternura e intensidad nostálgica, se han convertido en un sensorialidad hipertrofiada que se concentra en lo abyecto del mundo y en su falta de significado.

En la etapa correspondiente a los poemas ‘Oda al Arquitecto’ y ‘Espacio, me has vencido’, es cada vez más evidente y significativa el ansia de alcanzar un estado de espiritualidad ideal, bastante indefinido aún, en el que el objetivo es llegar al absoluto, con el cual el poeta busca fundirse e integrarse. Este afán, completamente subjetivo, va desalojando gradualmente la realidad exterior de la conciencia lírica. El hecho de que Dávila no continuara explorando este camino es un indicio importante de que tampoco halló en él ni el sentido vital ni el existencial.

Es a partir de la publicación de *Arco de Instantes* cuando paradójicamente la voz poética de Dávila se encuentra y se reconoce, por medio del desencuentro consigo mismo, en medio de una atmósfera oscurecida, irracional, suprarreal, fuera del mundo, para reconstruirse como ser. La alucinación, la abstracción metafísica y, sobre todo, la visión del absurdo y el desconyuntamiento del lenguaje son los hallazgos que le señalan este camino.

A partir de este poemario, el sufrimiento nostálgico se va transformando en una especie de sorda agonía, en un éxtasis fatal en el que se disuelve la identidad del sujeto lírico pero que al mismo tiempo lo convierten en otro, lo reconstruyen. Las referencias simbólicas judeocristianas se hacen cada vez más importantes, porque por medio de ellas Dávila interiorizó tempranamente su angustia y su incertidumbre por el sentido de la vida.

Entre ellas se destaca, aunque a veces no de forma evidente, la analogía entre la figura de Cristo, víctima de su sufrida misión, y la imagen del poeta (ver el poema ‘El ebrio’). Este paralelismo muestra un sentido claro: implica dolor extremo, muerte, condenación, una caída hacia las formas más ruines y dolorosas del ser. Nada hay más absurdo que la misión salvadora del Mesías en el Cristianismo, y este aparece como una víctima del sinsentido del vivir al extremo del sacrificio.

Esta es la visión expresionista del mal. Así, en estos poemas florecen temas como el amor malsano por la madre, la revisión espectral y fatal del propio origen y la infancia, la atmósfera trágica, la familiaridad con la muerte, el enfrentamiento con el vacío. Las simbologías son cada vez más expresivas, y manifiestan con mayor fidelidad en la ruptura con la realidad que se ha asumido ya, con todas sus consecuencias e implicaciones, y que implica, como hemos aseverado, una disociación de la vida terrenal y el sentido ontológico de la existencia.

En poemas como ‘Advertencia del desterrado’, esta ruptura se hace explícita y constituye una clave de interpretación, insoslayable para seguir adelante con la lectura. Dentro de esta perspectiva, el “destierro vital” al que se somete el sujeto poético puede ser comparado, bastante fielmente, con la “expatriación existencial” a la que muchos poetas expresionista alemanes se enfrentaron como una de las implicaciones de su visión de la poesía y la vida.

Así, el teórico Rodolfo Modern, en sus estudios sobre la poesía expresionista (1958), resalta la imagen del “desterrado solitario fuera de este mundo” en la obra de George Trakl (quien también se suicidó), uno de los más importantes escritores de este movimiento. Para Trakl, “el sufrimiento personal busca transformarse en una humanidad hecha según la imagen de Cristo” (Modern, 78), en la misma línea expresiva que aparece en la poesía de César Dávila. La referencia a Cristo es iluminadora: solo la muerte otorga sentido a la misión del Mesías. Si el poeta es como Cristo, ha de morir.

Otra similitud con la actitud expresionista sería la voluntad, más o menos evidente, de alcanzar la paz eterna por medio de la fusión con el ideal del absoluto, algo por lo que, como se ha visto, atravesó Dávila. Según Modern, los expresionistas alemanes emprendieron una indagación similar cuando buscaban el desprendimiento del mundo por medio de la creación y cultivo de un absoluto, el ‘himno puro’ (es decir la poesía), que tiende cada vez con mayor intensidad hacia lo irracionalista y lo indefinible.

Otra similitud podría reconocerse en la máxima tensión lógica y lingüística a la que llevan las posibilidades de expresión poética, coherentes con las imágenes extremas que proyectan macabramente la problemática espiritual del poeta.

El punto de vista expresionista proyecta un mundo que rebasa con largueza la lógica racional asociativa y sus limitaciones: en este sentido, es alógico, supralógico, fragmentario. Destruye la visión cotidiana de la vida, el sistema de valores, el lenguaje. El poeta, en último término, no quiere ni busca ser comprendido por la razón. Plantea

así una ruptura, una deliberada voluntad de incomunicación, análoga a la advertencia de la voz poética en el primer poema de *Arco de instantes*. Se trata, como dice Modern de una “lírica antinatural”.

Hay en otros poemas expresionistas una emotiva profundización de motivos del mundo judeocristiano. En César Dávila se produce un fenómeno similar: hasta en sus últimas composiciones, cuando ya el conocimiento de las filosofías orientales se consideraba exageradamente una parte fundamental en la estructura de su poesía, los referentes bíblicos seguían constituyendo el sustrato simbólico e interpretativo más valioso y fundamental.

Estos elementos se tornan importantes en el poema a partir de un arranque de piedad universal. En la obra del poeta alemán expresionista Werfel, se expresa la aspiración casi desesperada y paradójica por fundirse con lo divino, ansiedad que luego se transforma en la voluntad explícita de verse destruido por el ser supremo. Esta destrucción es, a mi juicio, una necesidad del ser que Dávila experimentó, y que vertió en el lenguaje, una vez comprendió que el ser supremo era una especie de víctima más del absurdo, que es el único absoluto.

Existe, en la lírica expresionista, una vertiginosa actividad emocional que origina visiones alucinadas. El yo subjetivo cobra una vida autónoma en la que sus deseos, sus sueños, sus temores, sus neurosis, se conjugan con las pulsiones elementales del amor, la conquista del absoluto, el conocimiento eterno y la muerte.

Estos elementos se articulan en una estructura poética que ofrece una explicación de la existencia como un doloroso trayecto anímico dirigido a la superioridad del espíritu y al conocimiento total, que, siendo imposible, se encamina a la destrucción. En Dávila, el fin último de la poesía es la disgregación de la naturaleza del yo lírico en la alucinación por medio del lenguaje radicalmente deformado y la complejidad del símbolo, lo cual se manifiesta, en cada caso, en temas como el recuerdo infantil, la fantasía horripilante, la fulgurante iluminación del instante poético, la contemplación del yo en medio de la nada, la ebriedad, el coito infinito, el Apocalipsis, el Génesis.

El poema pierde, por tanto, la organicidad referencial. Las palabras que se suceden no parecen perseguir otro fin que la expresión del interior subjetivo, bajo unos imperativos estéticos que solamente se explican en la intensidad de la actividad emocional del poeta.

La adjetivación impertinente, las imágenes irracionales y las combinaciones verbales insólitas se prolongan y perfeccionan en el lenguaje de la última etapa creativa de Dávila Andrade. Es bastante evidente, desde un punto de vista estrictamente formal, la revolución técnica del verso, que debe considerarse una voluntad de desestructuración e incomunicación.

La actitud hipersensible se expresa de una manera particular en poemas como 'Origen II', en los que se percibe una suerte de redefinición del yo a partir de la visión transfigurada por el enfoque expresionista. Este "nuevo nacimiento", que supone la muerte de ser anterior del poeta, funciona en varios niveles. En 'Catedral Salvaje', por ejemplo, asistimos, a través de la mirada del sujeto lírico, a un verdadero génesis del universo a través de la observación poética del *topos*. Este motivo encuentra un polo expresivo opuesto en el tema del Apocalipsis, el fin de los tiempos, como en el texto titulado 'Josafat', de *Arco de instantes*, y también en el mismo 'Catedral Salvaje'.

El 'dolor de ser' se concentra en una expresión metapoética: la poesía es "el dolor más antiguo de la tierra". Como hemos dicho, esta actitud sufriente de la experiencia vital se enuncia en la constante revisión de motivos, símbolos y alegorías relacionados con las creencias judeocristianas, especialmente la Pasión de Jesús, que muestra en la poética daviliana ciertas variantes: así, la referencia a San Sebastián, que aparece significativamente en poemas como 'Profesión de fe' y 'Tarea poética', demuestra que su importancia se sitúa en el ámbito existencial. San Sebastián, que murió asaeteado, es una correlato de Cristo, y por tanto del poeta.

San Sebastián, al igual que el Mesías y el poeta, es víctima de un holocausto. Es interesante reparar en el valor expresionista de este símbolo, más allá de los significados y connotaciones definidos ya dentro de la iconografía cristiana. Otros elementos expresivos, como la resurrección, la hostia, el pan, el pez, la salvación, la comunión, el Corpus Christi, el trayecto hacia el Gólgota, se sitúan en la misma línea simbólica.

En la etapa irracionalista de la obra de Dávila hay una concentración especial en las posibilidades expresivas de las imágenes y los símbolos que suponen una elaboración más compleja y significativa dentro de la óptica expresionista. Así, elementos como el Dragón, la Hidra, el Todo, el Éter, la piedra, etc., muy iterativos, adquieren un peso específico que se opone y suplanta la expresividad de los símbolos judeocristianos.

Estos términos, más que certezas de la voz poética, funcionan como grandes dudas, incertidumbres e indefiniciones; no son, a mi juicio, conocimientos espirituales

de iniciado y menos de maestro, sino tanteos de la indagación incierta en la intensa intimidad del yo, cuyo lenguaje llega al límite de la normalidad y la cordura. En textos como ‘Palabra perdida’ o ‘Creación perdida’, la noción de extravío e inutilidad se trata de manera explícita, y adquiere la importancia de un verdadero credo poético que, paradójicamente, implica escepticismo, incredulidad, convicción de que la poesía es insuficiente para comunicar el conflicto del ser del poeta. La fe ya no es posible, porque el Todo es contradictorio, múltiple e inalcanzable. El Todo, el ‘Gran Todo’ que acaso quiere decir ‘sentido’, ‘Dios’, ‘Absoluto’, ha quedado reducido a polvo.

Lo expuesto sobre la relación entre el expresionismo y la poética de Dávila Andrade busca ilustrar una problemática concreta que, de una manera indirecta, se relaciona con el fin de la poesía y el suicidio. La sensibilidad expresionista parece llevar al artista a ámbitos de la existencia en los que no hay nada que resulte satisfactorio ni convincente en el plano ontológico. El expresionista parece no ser capaz de hallar una explicación significativa al hecho de vivir ni al mundo que le rodea, y toda búsqueda que emprende es infructuosa en el plano existencial. El expresionismo parece implicar un descontento con la vida que termina por transformarse en un ‘dolor de ser’, en la antesala de la contemplación del absurdo.

Dávila Andrade, es evidente, llegó a la experiencia del absurdo por medio de la poesía. La destrucción que llevó a cabo minó también su ímpetu vital.

Por otro lado, más allá de las posibles influencias de escuelas literarias y tendencias estéticas en la obra de Dávila Andrade, existe en el discurso crítico sobre su trabajo otra arista de relativa importancia, que se concentra en los libros ‘irracionalistas’, a saber, *Arco de Instantes*, *En un lugar no identificado*, *Conexiones de Tierra*, *La corteza embrujada* y *Poesía de El Gran Todo en Polvo*.

Los estudios en los que se trata este aspecto del trabajo de Dávila son los libros *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, de María Rosa Crespo, y el artículo de Xavier Michelena titulado ‘El pez sólo puede salvarse en el relámpago’, que se publicó en la revista *Cultura* número 26. Además, existen algunas afirmaciones interesantes del propio César Dávila, publicadas en el ensayo ‘Magia, yoga y poesía’, del año 1961, que se incluye en el volumen *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*, de Jorge Dávila Vázquez.

El objetivo fundamental de estas interpretaciones es investigar hasta qué punto puede suponerse que el conocimiento de las doctrinas espirituales orientales condujeron

a César Dávila a la decisión fatal del suicidio, o si constituyeron una culminación del cultivo de estas prácticas.

Tanto María Rosa Crespo como Xavier Michelena parten de las afirmaciones que efectúa Juan Liscano (1967, 14-15), poeta venezolano cercano a Dávila Andrade en su estadía en Venezuela, sobre la concentración de las inquietudes del poeta ecuatoriano en las enseñanzas de filosofías y religiones orientales, como el hinduismo y el budismo zen en los últimos años de su vida. Habría, según se desprende de las aseveraciones de Liscano, una importante vinculación entre la “educación” espiritual de César Dávila, su obra, la profundización de sus conocimientos de estas doctrinas y su posterior suicidio.

Liscano sostiene que la muerte de Dávila se produce por el fracaso de su aprendizaje de principios espirituales religiosos orientales, que, en combinación con una crisis dipsomaniaca, le sume en una depresión aguda.

Para César Carrión, esta versión es mucho más aceptable que las que plantean una causalidad simple entre el suicidio por delirio alcohólico o por la incapacidad de Dávila de llegar a sus metas espirituales. Opina Carrión que, en la versión de Liscano, existe una lógica coherente de fases espirituales que Dávila habría atravesado y que mantienen una correlación con sus etapas poéticas.

Se trataría, para Liscano, de un rito expiatorio que consta de tres fases, que consistirían en: a) una toma de conciencia de sí mismo, que se vincularía con las primeras búsquedas poéticas de Dávila. b) la evocación de los antepasados, que, en términos poéticos, Dávila habría atravesado en ‘Boletín y elegía de las mitas’ y ‘Catedral Salvaje’. Y, c) La crisis autodestructiva del yo y su imposibilidad de comunicarse, mediante la distorsión hermética del lenguaje. Todo ello daría lugar a un nuevo yo, descentrado y distinto al ser original de César Dávila.

Esta explicación es interesante en su lógica expositiva, aunque deja dudas: ¿El suicidio es un fin natural de esta evolución? Si es así, ¿por qué se lo trata como un fracaso? ¿Se cumple la expiación? ¿Es necesario morir para ello o el suicidio es una anomalía? Sin embargo, las ideas de Liscano sirven como un muy buen argumento (tanto el crítico venezolano como Carrión lo reconocen implícitamente) para demostrar que existe un paralelismo entre el camino vital de Dávila (el aumento de la complejidad de su pensamiento y espiritualidad, la contemplación de lo absurdo y el acto de matarse), y el curso que tomó su obra, en actitudes, en ambos casos, tendientes a la destrucción.

Volviendo a Michelena y Crespo, la afirmación central de estos críticos consiste en sostener que la última etapa de la obra de Dávila estaría marcada por la presencia de ciertos principios del budismo zen y de otras filosofías en su vida y en su obra.

‘El pez sólo puede salvarse en el relámpago’, ensayo de Xavier Michelena, es una aproximación interpretativa libre a la obra de Dávila Andrade. No existe en este trabajo una tesis concreta que se argumente y defienda, aunque se ofrecen algunas ideas sugerentes que podrían guiar al lector a encontrar las conexiones de las que habla Liscano.

Por ejemplo, Michelena afirma que: “El modo de conocimiento oriental no es algo que pueda entenderse o comprenderse: semejante a la poesía, es una experiencia vital que cada uno debe afrontar. El mundo no se aprehende racionalmente, sino vitalmente” (Michelena, 97).

Esta aseveración, que es muy amplia y general, trata de explicar de forma muy básica la semejanza que podría plantearse entre las formas de conocimiento, es decir, de relación con el mundo, que predicen las filosofías orientales y la creación poética. Ambas, según Michelena, comparten el rasgo común de que son “experiencias vitales” que no se pueden afrontar mediante la razón. Así pues, no habría una separación tajante ni necesaria, en el caso del poeta, entre el ‘vivir’ y el ‘escribir’.

Hay afirmaciones de Michelena que podrían relacionar su propio discurso, de una forma poco específica, con principios del budismo zen. Esa relación incluiría tangencialmente a la obra de César Dávila.

De entre las afirmaciones generales que formula Michelena, una que resulta relevante para mi tesis es esta: “La poesía es una iniciación y ninguna iniciación es posible sin la muerte”.

No hay evidencias de que Dávila Andrade se hubiese iniciado en ninguna doctrina esotérica, mas se conoce que fue un aficionado y que su interés le llevó a un conocimiento sólido de ellas. Sin embargo, no sabemos que haya participado en rito de iniciación alguno. Pero sí podemos dar valor a la afirmación de que “la poesía es una iniciación y ninguna iniciación es posible sin la muerte”. Por dos razones: si consideramos que la poesía es una forma particular de estar y ver el mundo distinta a la del individuo corriente, y que el sujeto cambia ontológicamente en tanto poeta (recordemos ‘La investidura’ de Medardo Ángel Silva), efectivamente, podemos considerar al poeta un ‘iniciado’.

Ahora bien, por la antropología, sabemos que toda iniciación incluye a un sujeto en un estado previo, un estado inicial, que el rito de transición transforma en otro, que sería el estado iniciado. El poeta se transforma de tal forma que se convierte simbólicamente en Otro, en un 'sí mismo' diferente. Y esta transformación exige la extinción del sujeto anterior, es decir, exige su muerte.

Desde mi punto de vista, Dávila Andrade atravesó estas 'iniciaciones' varias veces, cada vez que se planteaba la escritura de una obra. Por eso su trabajo es tan variado y complejo, tan diferente a sí mismo de libro en libro, de verso en verso. Es como si, al plantearse la escritura, Dávila se despojara de su ser para adoptar otro, para convertirse en un nuevo 'sí mismo'. En este sentido, César Dávila muere y renace varias veces a lo largo de su obra.

Este sentido de muerte es simbólico, y como tal, implica una condición del ser en constante cambio. Nunca la muerte fue ajena a Dávila Andrade. En otros lugares de este capítulo he mostrado que Dávila no es un poeta "que evoluciona", o que "cumple o supera etapas". Lo que he argumentado, muy por el contrario, es que los temas, las inquietudes y los recursos del escritor cuencano retornan en diversos momentos de su trabajo poético de manera dialéctica, momentos en los cuales adquieren nuevas significaciones y generan importantes innovaciones del sentido. El retorno de estas temáticas equivalen a 'resurrecciones' que el poeta ha experimentado en su devenir espiritual.

Estas innovaciones, originadas en las oposiciones dialécticas que César Dávila enfrenta en numerosos momentos de su trayecto literario y de su vida, incluyen momentos de transición, de transformación ontológica de una cosa en otras, de un ser en otro ser. Esto se comprueba con mucha claridad en su poesía. Lo que antes era, deja de serlo para ser otra cosa dialécticamente renovada. Este proceso, que, como sostengo, se produjo varias veces y en diversos niveles, incluye la muerte y resurrección del ser en César Dávila.

Si hablamos de iniciación, nos estamos refiriendo a una ceremonia ritual que cambia el estado ontológico de los seres y las cosas. Esta ceremonia fue, para Dávila, la poesía, la escritura. Hemos visto que Juan Liscano habla de un "rito de expiación". Los libros escritos a partir de *Arco de instantes* son todos ritos de paso, cambios ontológicos de estado, nuevas maneras de experimentar la vida y de decir, de construir el mundo del lenguaje. Desde este punto de vista, el ser dialécticamente superado puede interpretarse

como un ‘no ser’. El acceso ritual al estado iniciado deja atrás un cadáver, aquel que ya no existe, el que ya no es más, el que ha muerto.

Podemos recordar en este momento la aseveración de Bataille de que la poesía es pérdida, más exactamente “creación por medio de la pérdida”, y que está vinculada siempre al sacrificio. No habría, pues, forma de ganar mediante la poesía, pues como sacrificio, es, efectivamente, inútil. Lo que Bataille afirma al respecto es determinista y lapidario:

Los cultos exigen una destrucción cruenta de hombres y de animales de sacrificio. El *sacrificio* no es otra cosa, en el sentido etimológico de la palabra, que la producción de cosas *sacradas*. Es fácil darse cuenta de que las cosas sagradas tienen su origen en una pérdida. En particular, el éxito del cristianismo puede ser explicado por el valor del tema de la crucifixión del hijo de Dios, que provoca la angustia humana por equivaler a la pérdida y a la ruina sin límites. (...)

Por tanto, en cierta medida, *la función creativa compromete la vida misma* del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial (...). (Bataille, 1933, 4)

La idea que llama la atención es que “la función creativa compromete la vida misma”, ya que lo expone a la miseria. ¿En qué sentido se afirma tal cosa? ¿De qué manera compromete la vida? La respuesta está ligada con el sacrificio: el poeta deja atrás, como lo hizo Dávila, toda pretensión de ganancia, toda ambición, material, física, moral, anímica. Dávila pierde todo. Este desprendimiento constituye una sacralización. Desde un punto de vista práctico, se entrega a la carencia y al dolor, se vuelve, como dice Bataille, “un réprobo, un aislado de la sociedad como un excremento (...)”. Solo entonces, habiendo gastado todo, el poeta está listo para contemplar las consecuencias de su trabajo y la magnitud de su obra.

7.2 Hallazgo de lo Absurdo

En 2003, Iván Carvajal publica un artículo de ocho páginas en la revista *País Secreto*, en el que afirma que la experiencia hermética de Dávila es el resultado malogrado de una aventura que termina por destruir los poemas, y que, por tanto, no existiría una obra concluida en los poemas irracionalistas. Para Carvajal, la ausencia de obra quiere decir que no existe un logro, una meta cumplida, en esta escritura de Dávila Andrade.

Los poemas escritos en esta etapa no son, para el crítico, el resultado de un propósito, sino el fracaso de un proceso artístico. Cita un ejemplo: la búsqueda del Absoluto se termina convirtiendo en el Gran Todo reducido a cenizas. Otro aspecto del fracaso sería la cantidad de posturas críticas equivocadas que no comprenden que una propuesta de escritura hermética no admite lecturas únicas. La disgregación del sentido a la que llega Dávila, según Carvajal por influencia de la poesía romántica y simbolista, que buscó el conocimiento de lo Absoluto, del Todo y el origen del Sentido, haría imposible la recuperación del Sentido alrededor del cual se acumulan los restos, los fragmentos del sentido. Por tanto, la poesía hermética de Dávila sería nada más que el testimonio de un anhelo incumplido y una búsqueda fracasada.

En mi interpretación, la búsqueda del Absoluto de la que habla Carvajal se convirtió para Dávila en el hallazgo del Absurdo. ¿Por qué? Porque la escritura fue transformando al poeta, fue mostrándole el sinsentido de la existencia. Porque su ser, como el de Medardo Ángel Silva, como el de David Ledesma, solo podía funcionar el mundo del texto. Dávila se dio cuenta, en parte gracias a sus lecturas metafísicas, que lo Absoluto no existe fuera de la mente y que en eso consiste el Absurdo, porque los seres humanos concebimos y conservamos esa idea inexistente, ese sentimiento vacío, esa aspiración vacua en nuestro entendimiento imperfecto. Es parte de nuestro ser. La idea de lo Absoluto es repulsiva si se piensa fuera del lenguaje. Lo Absoluto es la expresión positiva del Absurdo. Quien va tras lo uno, está fantaseando al tiempo con lo otro.

Carvajal pasa por alto en su crítica que es el propio César Dávila quien elige su destino. Es Dávila quien hace reventar al Gran Todo para que se convierta en polvo. Es él quien decide quemar la poesía. Es él, en fin, quien decide cuándo y cómo extinguirse, como poeta y como ser humano. En ese sentido, como todo suicida, César Dávila Andrade renuncia a cualquier posibilidad de éxito o de fracaso mediante la única forma que existe para desembarazarse de la búsqueda ingenua del Absoluto y del sinsentido del Absurdo. Elige la muerte: la opción más razonable por la que un ser humano puede alcanzar la libertad.

8. ‘Boletín y Elegía de las Mitas’: La sobreinterpretación del texto y el canibalismo crítico

He dejado para el cierre de este capítulo la interpretación del famoso poema ‘Boletín y Elegía de las mitas’, porque considero que las implicaciones de este poema son fundamentales para entender la relación con la muerte que Dávila fue construyendo

libro tras libro. ‘Boletín’ constituye un acontecimiento fundamental en la literatura de César Dávila Andrade: exiliado en Venezuela aproximadamente hacía una década, el poeta transforma definitivamente la historia de la lírica ecuatoriana con este texto.

Pensemos: si no se hubiese escrito ‘Boletín y Elegía de las mitas’, la poesía ecuatoriana carecería de un referente artístico, histórico e ideológico imprescindible. Con ‘Boletín y Elegía de las mitas’, Dávila consigue emitir un mensaje inaplazable en el discurso intelectual y poético ecuatoriano. No obstante, este mensaje tiene como inconveniente precisamente el hecho de contener ese espíritu que con facilidad se puede distorsionar como político, sociológico, historiográfico, lo cual genera una problemática considerable en la comprensión crítica de César Dávila y hace perder de vista uno de los temas centrales del poema, que es, como se ha dicho, la concepción de la muerte.

La polémica está configurada por la exaltación reverente y entusiasta con que varios intelectuales de izquierda recibieron el poema. Veamos algunos juicios:

Para Agustín Cueva, en *Entre la ira y la esperanza* (1967), ha de ubicarse a César Dávila Andrade dentro de “lo mejor” de la literatura nacional, por su “obra comprometida” ‘Boletín y elegía de las mitas’. Junto al poema de Dávila Andrade, Cueva ubica a los *Cuadernos de la tierra*, de Jorge Enrique Adoum. De ambos trabajos, dice el sociólogo ecuatoriano:

(son) momentos culminantes que integran con amor y dolor, con indignación y gran fuerza telúrica, el itinerario del hombre ecuatoriano a la problemática de nuestro tiempo. Desde el presente, estos poemas pintan el gran fresco del camino recorrido; lo iluminan. (...) Y por ser recreación y no mero discurso alusivo; por sumergir al lector en el espesor de un mundo artístico, respondiendo sin embargo –y sin perder carácter universal– a nuestra situación concreta mediante la introducción del elemento narrativo; por todo esto, son modernos, indiscutiblemente modernos y no un ‘anacronismo’ (Cueva [1967] 2008, 91).

Y añade después, de modo aún más radical: “Desembocamos con ellos en nuestra verdadero originalidad” (2008, 92).

Estos juicios, completamente extraliterarios, terminaron acuñando un discurso crítico de naturaleza ideológica que distorsionó en gran medida la recepción de la obra de Dávila, convertido de pronto en el adalid del problema del indio y de la identidad nacional.

El malentendido se agudiza cuando el mismo Cueva, en su libro *Lecturas y rupturas* (1986), otra de sus obras sociológicas, toma a Dávila Andrade para dedicarle

específicamente, en el ensayo titulado ‘La literatura ecuatoriana’, con el que abre el texto, afirmaciones como estas:

Dávila es un poeta –poeta aún en sus relatos- obsesionado por el espacio, los elementos naturales y el destino del ser: de *Espacio me has vencido* o la *Oda al arquitecto*, poemarios publicados en 1946, a *13 relatos*, de 1956, sus preocupaciones fundamentales son éstas, pero en *Boletín y Elegía de las mitas* aborda con gran fuerza la temática histórico-social. (1986, 64)

Las ideas de Cueva son políticamente intencionadas. No da importancia al suicidio de Dávila, acaso porque otorgar algún motivo ontológico a la estética de Dávila Andrade, es decir, vincularlo de algún modo al “absurdo existencial” que supone el arrancarse la vida, invalidaría su juicio ideológico sobre un Dávila Andrade que es lo más “auténtico” de la literatura ecuatoriana, como consta según él por *Boletín y Elegía de las mitas*.

En el mismo texto, Cueva dedica un ensayo a César Dávila: ‘Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos’, en el que sostiene que:

Con sus relatos, César Dávila nos ubica directamente en el corazón de la gangrena. Excepción tal vez única en la literatura ecuatoriana de este siglo, la suya parte menos de una experiencia social, que de un sentimiento primario, casi animal de pesadez biológica. (...) La palabra muerte –precisémoslo de una vez- tiene una connotación muy especial en la obra de Dávila: antes que anuncio de una crueldad metafísica, es amenaza de un crimen de lesa carne, de lesa biología (...). Asistimos, en ambos casos, a un itinerario de descomposición y consunción de *lo orgánico*, más allá del cual sólo se vislumbra la esperanza mítica del fuego. (Cueva 1986, 143-144)

Cueva asegura más adelante que la obra de Dávila Andrade

puede resumirse en una oposición dilemática entre lo *orgánico* y lo *inorgánico*, elementos polares de un absurdo natural que ofrece, por un lado, el dato irrecusable de la consunción y descomposición de lo viviente y, por otro, el de la perdurabilidad inanimada, inerte de la piedra. Del primer elemento, esto es, en definitiva, de lo humano, Dávila buscará entonces conservar la interioridad, la *vida* en sentido pleno (“vida-conciencia”, como él dice); mientras que de lo mineral codiciará la incorruptibilidad y la “eternidad” (1986, 147).

Una vez planteado este maniqueísmo, el sociólogo sostiene que:

El fuego representaba su primer intento de solución. Con él se conseguía vencer la corrupción de la materia orgánica, pero aniquilando la vida. Por eso Dávila lo abandona y parte en busca de una perdurabilidad animada, de un mineral organizado. Tal es su *cóndor*” (Cueva 1986, 148).

Se refiere, obviamente, al cuento *El cóndor ciego*, del que dice:

Este cóndor de los Andes es, pues, el gran símbolo: ser viviente, humanizado, incorruptible, imperecedero. No obstante, su creación sólo resuelve el problema en uno de los relatos –relato que, por lo demás, ni siquiera lo es en el sentido moderno: ‘El cóndor ciego’ constituye un verdadero *mito*, y de allí le viene su originalidad sorprendente” (...). Con esta pequeña obra maestra el hecho artístico está consumado, y la literatura ecuatoriana encuentra, *por primera vez*, un símbolo propio, auténtico del país”. (Cueva 1986, 149)

Uno de los desaciertos de Cueva es que construye su interpretación únicamente desde la obra cuentística de Dávila Andrade. Parece desconocer su poesía, a excepción de ‘Boletín y elegía de las mitas’. Como se ve, los aspectos importantes de la estética del poeta son reducidos a alegorías sociológicas que desvirtúan en gran medida su obra, que resulta totalmente distorsionada y objetualizada con propósitos ideológicos.

La crítica de Cueva, justa de argumentos y llena de intenciones, pretende erigir heroicamente la figura de un autor que, desde su literatura, desde su poesía, genere todo aquello que los intelectuales de izquierda de los años 70 y 80 no consiguieron articular: un discurso que visibilice y haga frente al infamante estado del indio ecuatoriano durante siglos, desde la época de la Conquista hasta aquellos años.

Cueva aprovecha su comentario del cuento *Un cuerpo extraño*, de Dávila, para afirmar que:

Es el momento culminante del humanismo de Dávila, cuando decide quedarse con el hombre y la angustiada verdad del hombre, rechazando todo espejismo. No sería aventurado afirmar que de esta toma de posición parten sus ulteriores preocupaciones sociales, que culminarán con el ya célebre *Boletín y Elegía de las mitas*. Pues ahora siente más que nunca el drama del mundo en carne viva (tratando de Dávila no es exagerado decirlo), y con plena lucidez lo ama y lo asume. (Cueva 1986, 150)

El paladín de humanidad y patriotismo en que queda convertido César Dávila se lleva mal con el problema ontológico del suicidio. Así, la única mención de Cueva sobre la autoaniquilación de Dávila, sobre quien afirma que su angustia fue “vital, existencial”, y que sus *soluciones* literarias mal podían superarla, es la que sigue:

Explorados los grandes caminos del arte, incluso “la maravillosa holgura del espacio sin mancha”, no le quedaba a Dávila sino la solución capital definitiva: *el suicidio*, que ocurrió en el instante en que el “necio y brutal temor a la muerte” fue vencido por su incurable temor a la vida. (Cueva 1986, 152)

En la misma línea, otros críticos valoran ‘Boletín y elegía de las mitas’ no por su dimensión estética ni por su naturaleza verdadera, que es la experiencia del dolor y la muerte, sino que ven en él una suerte de documento del indio con el que se paga la

deuda, que se mantenía en el ámbito intelectual, sobre su injusta y vergonzante situación: “Su obra más grande debe más a la historia que a la lírica, sin ser por ello menos poética; y más al dolor de su pueblo que a todos los libros, me refiero a ‘Boletín y elegía de las mitas’” (Dávila Vásquez 1980, 376-377).

Y María Rosa Crespo sostiene:

César Dávila Andrade al escribir ‘Boletín y Elegía de las Mitas’ vive una dolorosa identificación con esa oscura y poderosa raíz aborigen olvidada en algún rincón de su alma; padece el martirio de la raza primigenia, con ellos muere y con ellos resucita a través de una obra alucinante y estremecedora. (Crespo 1997, 127)

En mi criterio, este aprovechamiento ideológico de ciertas obras de César Dávila, y en concreto del ‘Boletín y elegía de las mitas’, ha desvirtuado y falseado su naturaleza poética hasta el punto de convertir al poema en un texto proclive al debate político. Pasa lo mismo con ‘El cóndor ciego’, que representa, como símbolo, no al país, como pretende Cueva, sino al instante definitivo de la muerte, una muerte asombrosa por su limpieza, por su libertad, por el hecho de haber sido elegida y planificada, por ser un suicidio.

9. Una reivindicación de ‘Boletín y elegía de las mitas’

Dado que se trata seguramente del poema más comentado por los críticos del país, proponemos una lectura de la obra que intenta recobrar la esencia y la integridad de ‘Boletín y elegía de las mitas’, como un intenso y conmovedor poema sobre el dolor y el padecimiento y la muerte del ser humano. Seguiremos, para ello, el método hermenéutico de Paul Ricoeur.

Lo primero que vamos a hacer es definir el sentido y la referencia de este poema. Recordemos con Ricoeur que:

Mientras que el sentido es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal, la referencia expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo. En otras palabras, el sentido correlaciona la función de identificación y la función predicativa dentro de la oración, y *la referencia relaciona al lenguaje con el mundo*. Ésta es otra connotación en la que se funda la pretensión del discurso de ser verdadero. (2006, 34)

Esto quiere decir que el poema dice algo de alguna manera sobre algo que realmente ocurre o existe. A partir de esta referencialidad, el poema emite una predicación relacionada con un signo de identificación que corresponde a un sujeto (en

sentido gramatical); un nombre, un pronombre. En 'Boletín', es esta la estructura sobre la cual se construye el sentido:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,
Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal y Tanlagua,
Sí, mucho agonice
Sudor de sangre tuve en mis venas
Añadí así más dolor y blancura a la cruz que trajeron mis verdugos.

Encontramos aquí la primera anomalía semántica, que aparta al lenguaje metafórico del literal: el pronombre que debería emplearse en este caso es 'nosotros'. Nosotros somos Juan Atampam, Blas Llaguarcos, etc. ¿Por qué Dávila emplea el identificador 'Yo'? Son dos las razones.

En primer lugar, está resaltando la identidad unitaria de estos personajes, que son, para efectos de lo que van a decir, un individuo único. Podemos interpretar el recurso inversamente. Es una voz poética única que habla desde la muerte y se atribuye a varios personajes que suscriben lo que esta dice.

En segundo lugar, no se puede hablar de un 'nosotros' porque la voz poética no corresponde a seres vivos. El 'Yo' que dice en el poema es un 'sí mismo', una unidad ontológica múltiple, un solo ser, el habitante andino, cuya subjetividad ha sido eliminada, no porque todos sean indios, sino porque *están muertos*. Son fantasmas. La muerte es fundamental para comprender el sentido profundo del texto.

El sentido del poema continúa configurándose de acuerdo con lo que la voz poética predica sobre sí misma, que consiste en las brutalidades cometidas con los indios por los conquistadores españoles.

En medio de plaza de Guápulo y en rueda de otros naturales
nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.

Y a Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,
en medio de patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos,
cortáronle testes.
Obligándole a caminar a patadas
delante de nuestros ojos llenos de lágrimas.
A cada golpe, echaba chorros de sangre,
hasta que cayó muerto y la flor de su cuerpo.

La relación de las crueldades y maldades de los europeos corresponde, en el plano del sentido, a una predicación más apegada a lo literal (documentos históricos, relatos verificados) que a un afán de impertinencia o ruptura lógica y sintáctica de la

oración. Es decir que el discurso metafórico no se acerca mayormente a la innovación de sentido que exige la metáfora viva.

Sin embargo, esto posibilita que la dialéctica sentido-referencia adquiera funcionalidad en el poema, pues el discurso metafórico está ligado estrechamente a acontecimientos historiográficos, documentados y verídicos, que son la referencia que relaciona al lenguaje con el mundo.

En efecto, los indios americanos fueron violentados por los europeos de maneras muy semejantes, si no idénticas, a las que el poema relata. El sentido metafórico es bajo, pues la función referencial, que otorga al texto su ‘pretensión de verdad’, trata de apegarse lo más estrechamente a la representación de la realidad.

¿Por qué hablamos entonces de un poema, y no de un documento o un texto histórico escrito en líneas poéticas? Pues porque el lenguaje de este poema de alta referencialidad es simbólico y metafórico, y genera, por tanto, innovaciones de sentido que enriquecen su multivocidad. En el siguiente fragmento el símbolo actúa en la mención a Pachacámac, divinidad de los incas, a quien se dirige la voz poética como en una súplica:

Y de tanto dolor, siete cielos
por setenta soles, Pachacámac,
mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos.
Ella, dulce ya de tanto aborto, dijo:
"Quiebra maqui de guagua;
quiebra pescuezo de guagua;
no quiero que sirva
que sirva de mitayo a viracochas".
Quebré.

La sintaxis distorsionada del español, que simula simbólicamente el habla del indio que ha sido obligado a aprender el idioma de sus conquistadores, genera una cadencia especial, matizada por expresivas reiteraciones de términos significativos.

El extremo patetismo del horror de los indios posibilita que, simbólicamente, el poema se vaya convirtiendo en una expresión del dolor y el sufrimiento humano, emanada desde la muerte, creíble poéticamente por esta especie de confesión del padecimiento, del dolor de ser y de haber estado vivo y ahora estar muerto, que la voz poética va tejiendo con esta ‘chaupi lengua’ (la única expresable en este caso). Los siguientes versos:

A la cocina llevóle pateándole nalgas, y ella sin llorar
ni una lágrima. Pero dijo una palabra suya y nuestra: Carajú.

La palabra Carajú, ni quichua ni española, es el reflejo de la visión de Dávila Andrade sobre el mestizaje y la colonización. La lengua es el uno de los elementos de la convivencia cotidiana en el que se expresa esa especie de posesión compartida, de mezcla de expresiones y mentalidades.

Así, lo poético va dejando atrás la referencialidad que lo acercaba a un documento histórico. Los versos:

Así avisa al mundo, amigo de mi angustia.
Di. Da diciendo. Dios te pague.

constituyen el centro del procedimiento que permite construir el texto metafórico. Se debe comprender estos versos en una de sus interpretaciones más naturales y significativas: la petición del indio al poeta es un gesto de amistad (“Así avisa al mundo, *amigo de mi angustia*), una reconciliación, una manera de restituir al mestizo del presente, representado por el poeta, la conciencia del pasado de su ascendencia india, que forma también parte de él.

Ya que es imposible que en el poema los indios mitayos hablen en su propia lengua (un quichua ya degradado por la imposición del castellano) y que el poema en español actual resultaría absolutamente inverosímil y ridículamente artificial, el poeta, con la mayor legitimidad y soberanía sobre su texto, imagina, inventa, materializa el pedido del mitayo que jamás ha tenido voz. No se la presta: la voz es siempre la del poeta. Nunca ha dejado de serlo: en ‘Boletín’, la palabra de César Dávila es una metáfora de lo que pudo ser la voz del mitayo. La lengua híbrida del poema simboliza la del indio.

He aquí una de las formas de comprensión de la muerte que César Dávila adopta. Los espectros de los indios muertos anidan en él, le dan su voz. El poeta, nuevamente, cruza de línea entre la existencia terrenal y el mundo de ultratumba. Es como si Dávila visitara el infierno de los indios muertos, o, inversamente, estos se presentaran para llevárselo con él.

‘Boletín y Elegía de las mitas’ es dolor, sufrimiento, rebeldía ante la injusticia, pero, sobre todo, es una vivencia fúnebre, una experiencia de la muerte a través de los fantasmas de los indios que hablan por el poeta.

La ‘chaupti lengua’, entonces, tiene un sentido, porque cumple con su misión: comunica desde la muerte.

El indio andino de espíritu múltiple que se expresa en ‘Boletín y Elegía de las Mitas’ es un espectro que habita la región de la muerte, de la que Dávila Andrade concibe una visión. Mediante esta visión, Dávila consigue dar a comprender drama del indio colonial andino a varias generaciones de lectores, ecuatorianos y extranjeros. No es un poema político, aunque su motivación es historiográfica. Es una metáfora viva del dolor y del sufrimiento que cualquier ser humano, indio mitayo, negro o esquimal, experimenta cuando pierde lo suyo, su identidad, su sí mismo, incluso la lengua que le permitiría contar su historia.

Hemos probado, en este capítulo, que César Dávila Andrade llegó a la muerte varias veces, en las múltiples ocasiones en que su poesía y sus inquietudes espirituales se transformaron, convirtiéndole en un sujeto ontológicamente distinto.

Estos avatares, para usar un concepto de la religión y la filosofía hindú, en los que Dávila tomó diversas formas por medio de sus textos, le llevaron a un viaje espiritual que acaso no tendría fin. Así, César Dávila Andrade emprendió esta travesía hasta comprobar que el fin existía: tal eran las limitaciones del lenguaje y la poesía, a la que tuvo que destruir, acaso antes de que ella lo destruyera.

Capítulo tres

David Ledesma (1934-1961)

He muerto en mí para resucitarme

(David Ledesma, 'Teoría de la llama')

1. Ledesma, la abyección y la muerte

En este capítulo examinaremos la obra del poeta guayaquileño David Ledesma Vásquez, que resalta por sus notables contrastes anímicos desde la profundidad de la tristeza y la autoconmiseración, el lamento y la melancolía, hasta una suerte de crueldad verbal que se fue gestando en su poesía contra el mundo y contra sí mismo, y que se resolvió en terribles blasfemias.

La liberación total de sus represiones parece haber llevado a Ledesma por los senderos más sórdidos y funestos, que sin embargo le parecieron 'dulces' y que le condujeron a una escritura absolutamente desenfadada en la que el poeta expresa por entero y sin disimulos su homosexualidad y sus abyecciones, en el sentido que entiende este término Julia Kristeva, esto es, como una desviación del deseo y el placer que contraría las reglas y, no obstante, o no genera culpa o la subordina ante el gozo.

El choque con la sociedad es, nuevamente, el conflicto que rodea la tarea poética de este escritor, que fue despreciado por sus propios familiares y por grupos intelectuales, de manera que prácticamente tuvo que esconderse para engendrar su poco extensa obra.

Posiblemente la vida y la obra de David Ledesma Vásquez sea la que me dé la oportunidad de demostrar de forma más fiel y 'cristalina', por usar un concepto cercano al poeta, el objetivo medular de la tesis, que consiste, recordemos, en interpretar el discurso poético, la obra literaria, y la vida terrenal como dos aspectos de una sola, de una misma cosa, que es el ser del poeta. Este ser en el mundo, según plantea la tesis, es conflictivo, complejo, e impide ver la vida sino como una experiencia absurda, en la que se manifiesta un malestar, una imposibilidad de hallar sosiego, un *mood* que hemos llamado 'dolor de ser'.

Si para Medardo Ángel Silva el 'dolor de ser' surgió de su condición de segregado y su complejo de inferioridad, que hundió su creatividad en una crisis que solo pudo terminar con el suicidio, para César Dávila el 'dolor de ser' parece haber

nacido con él, infundiendo en su poesía una sensibilidad que va desde la ternura hasta la monstruosidad, de la elocuencia casi profética a las cenizas del lenguaje y al silencio.

¿En que consistió el dolor de David Ledesma? Como hemos dicho, en la interpretación de su obra encontramos lo que nos propusimos demostrar: escribir y vivir son para él una misma, dolorosa y al mismo tiempo placentera experiencia de la realidad, el mundo del lenguaje y el mundo tangible están superpuestos, y cada acto, cada acción práctica es parte de lo poético, del mismo modo que cada metáfora y cada símbolo son hechos vitales.

No es que Ledesma no comprendiera la creación, la generación del mundo imaginario que la metáfora desencadena. Su poesía no es un testimonio. Lo que ocurre con la escritura de este poeta es que el material y la esencia de su mundo poético es su sufrimiento y su placer cotidiano, transformado a veces en un lamento, en ocasiones en una suerte de ensoñación, o convertido en grotescas imágenes satíricas y burlas intensas contra lo que le rodea, hasta llegar al deicidio y a la blasfemia. En este sentido, el sí mismo de Ledesma se manifiesta en el vínculo entre su vida real y su poesía, así como en Dávila, por el contrario, era el lenguaje el que sostenía y daba espesor al ser.

El trabajo poético de David Ledesma es una experiencia tanto lírica como vital. Me explico: la escritura para él significó menos una representación que una vivencia, un recuerdo o una evocación referencial. Su suicidio, que sorprende por su determinación, por su pureza ontológica (es la destrucción definitiva e irremediable del ser) pertenece también al mundo metafórico, es un poema, un epílogo, el final de la obra. En su carta suicida, el ‘Poema final’, se conjugan precisamente las dos dimensiones que su título indica: la escritura y la muerte.

En este sentido, Ledesma es el más absurdo de los tres poetas que analizamos. En el sentido de A. Camus, es un hombre con una sensibilidad absurda, consciente de la completa inutilidad de su vida. Se ve en sus tristísimos poemas, en sus textos que constituyen un lamento, a veces muy irónico, por existir:

Mugre elemental.
Si los días caen sucios.
se quiebra.

Y uno cae.
Y si ya nada
vale la pena de escarbar la tierra.
Y nada más existe.
Nada más
que el roce de las piernas.

Que el lugar
donde clavar los dientes y morir.

En este fragmento del poema titulado ‘La escalera’, hay que poner atención en lo que la voz poética ha descubierto: nada más existe que la caída, el dolor y el lugar de la muerte. Lo mismo se puede advertir en textos como el que sigue, que corrobora mi afirmación de la identificación entre vida y obra en Ledesma:

Vivo en ciega poesía
Desterrado
Ausente de mí mismo
a una distancia
que puede ser de amor
–llaga insondable–
o absorta muerte diaria
repetida

Ledesma muere cada día, más desesperanzado que desesperado, porque está acostumbrado a morir. Este ‘morir’, como lo veremos, significa más bien ‘sufrir’. La atribución metafórica (morir es sufrir) implica una variante específica de su poética. La mayoría de lectores esperaría la fórmula contraria (sufrir es morir). El caso es que Ledesma se considera ya un muerto, y el lamento corresponde al dolor intenso y sin fin, la llaga insondable, que implica esta condición. Es como permanecer encerrado en una tumba.

La ‘muerte constante’ es, acaso, una influencia de Dávila Andrade, a quien Ledesma admiró. Recordemos que Dávila dice del habitante (en el poema homónimo) que “murió tanto”, como si hubiese grados o niveles de muerte, en una concepción constante y permanente del morir.

En los versos de David Ledesma que hemos revisado, es posible ya encontrar un sentido de lo absurdo, que, en este caso es ya un ‘deseo de muerte’ cabal y explícito. Como plantea Camus, el hombre absurdo padece la condena de Sísifo, el sinsentido cotidiano y repetido de empujar el pedrusco que de todas maneras rodará al fondo del abismo.

Ya que he planteado que la vida cotidiana de Ledesma está implicada en su escritura, e inversamente, el poema es un acto del vivir diario (que es morir), corresponde revisar el marco contextual vital que ciertamente ayuda comprender su padecimiento.

David Ledesma nació en Guayaquil en 1934. Su padre, abogado manabita, vivía con el resto de su familia en el acomodado barrio de El centenario, según ha investigado

Rodolfo Pérez Pimentel (1987) quien entrevista al dramaturgo José Guerra Castillo, que conoció de muy joven a Ledesma, y relata lo que sigue:

De buenas a primera me contó que su padre lo había tenido seis meses recluido en una clínica de Lima para “curarlo de eso”. Entonces David todavía sabía reír mostrando sus dientecillos de conejo, muy blancos, a los que hacía de marco una boca de labios muy rojos y húmedos” (Guerra Castillo en Pérez Pimentel 1987).

Está claro que Ledesma fue despreciado por su padre por ser homosexual. Las prácticas homosexuales, o cualquier sospecha de una inclinación hacia esta conducta, debieron provocar, en la conservadora y poco tolerante sociedad guayaquileña, sentimiento de horror y repugnancia por quienes adoptaban esta opción sexual.

Pérez Pimentel cuenta que la vida literaria de Ledesma se inició cuando, en 1950, fundó, junto a Miguel Donoso Pareja, Francisco Pérez Febres Cordero, Javier Espinosa Zevallos y Fernando Cazón Vera la Asociación Literaria Ecuatoriana “ALJE”, que le permitió la publicación de un cuento titulado “Soledad” en el diario La Nación.

En 1951, su poema La muerte del saltamontes “fue la revelación de los Juegos Florales del programa radial Vida Porteña” (Pérez Pimentel, 1987).

Luego el biógrafo cita nuevamente a José Guerra, que ofrece datos muy relevantes. Dice Guerra:

Le volví a encontrar tres años después. Ya había regresado de Buenos Aires, adonde sus padres lo llevaron dos años en su afán de curarlo de sus aficiones poéticas y su excesiva sensibilidad que no era propia de un hombre, según palabras de su padre, quien siempre se refería a su otro hijo varón: el teniente Hugo Ledesma Vásquez, fallecido trágicamente pero con gloria en acción militar durante la invasión peruana del 41 y convertido por ello en héroe nacional del Ecuador”. (Guerra Castillo en Pérez Pimentel 1987)

Estos datos interesan tanto biográfica como poéticamente. La aguda y desesperante sensibilidad del David Ledesma, que su padre considera una enfermedad, responde a la tragedia de la muerte de su hermano, un héroe militar, cuya imagen simbólica, machista y belicista, debe haber causado gran perturbación en el delicado David.

Más bien ellos veneraban la memoria varonil del hijo mayor, Hugo Ledesma Vásquez, caído en batalla durante la invasión peruana de 1941 y declarado héroe nacional –es en su honor la calle Teniente Ledesma–. Tampoco aceptaban su opción artística y bohemia. Tanto así que en sus inicios literarios, el poeta, para no avergonzarlos, firmaba sus versos como Martín Santos. (“La risa del ahorcad...” 2012).

Cuando Ledesma se separa de su familia, en 1953, su existencia toma un sentido muy activo y se potencia su creatividad: entra a la compañía teatral de José Guerra y actúa en breves obras teatrales y en radionovelas, y “también brindó un recital en el Círculo Militar bajo los auspicios del Ateneo Ecuador que presidía Guillermo Bossano, presentado por el crítico Luis Cornejo Gaete” (Pérez Pimentel, 1987).

En el 1954 formó parte del ‘Club Siete’, que “servía de taller de poesía los sábados de tarde en casa de la familia Espinel o en el Núcleo de la Casa de la Cultura, donde sus amigos leían sus poemas para discutirlos y corregirlos (...)” (Pérez Pimentel, 1987).

Después de viajar por el sur de América, regresa al país en 1956 y trabaja nuevamente en el elenco de teatro de José Guerra Castillo en Radio Atalaya. Pérez Pimentel lo cita nuevamente para contar lo siguiente:

Una tarde en la que yo había ido a casa de David, él me mostraba su colección de figuritas de vidrio, entre ellos había un pequeño unicornio. “Ves, soy como él, no ha otros tan solos como nosotros”. Una semana después encontré una preciosa lechucita de vidrio y la compré. Cuando se la entregué le dije: Para tu colección. Es el símbolo de la sabiduría. Me miró con tristeza: “Mi padre rompió toda la colección. Dijo que ya tenía que ser hombre. Quédatela tú *que eres libre*. (Las cursivas son mías). (Pérez Pimentel 1987)

Participó en Concurso Poético Internacional convocado en Caracas por ‘Lírica Hispana’ y logró la segunda Mención con el poemario *Gris*, que apareció en el Volumen No. 183 de esa colección. Se destacan dos poemas ‘Conocimiento de la muerte’ y ‘Nada me pertenece’. Vivió en Caracas una año y medio.

En 1959 se unió a la actriz Mercedes Mendoza, con quien procreó una hija, según Pérez Pimentel, para “callarles la boca a sus padres”. Ledesma y su pareja vivían pobremente, por lo que se vio en la necesidad de encargar la crianza de su hija a su madre.

En el año 1960 editó *Los días sucios*, que apareció en una colaboración con Ileana Espinel y Sergio Román bajo el título *Triángulo*.

Por esas épocas terminó su relación y debió volver con sus padres. Fue, dice Pérez Pimentel, la época en que empezó a beber. “Nunca a sus horas de trabajo pero cuando llegaba a las diez u once de la noche ya estaba ebrio y buscaba en el parque Centenario a cualquier transeúnte para saciar su carne y castigar su pobre alma” (1987). De esta época es el poema ‘Distinto’.

A principios de 1961 viajó a Cuba, lo cual le ocasionó una gran decepción por la persecución a los homosexuales. En marzo le confesó a su madre, con quien almorzaba a diario, que el sistema de gobierno cubano le había desencantado y que “no era el que había pensado”. Por esta época, dice Pérez Pimentel, su madre estaba seriamente preocupada por su estado de salud física y emocional.

En 1961, para la Semana Santa sus padres viajaron a la propiedad que tenían en Salinas. Ledesma prometió ir después.

La noche del miércoles bebió copiosamente con amigos y en la mañana del Jueves Santo del 30 de marzo, invitado a almorzar con Mercedes Mendoza y Germán Cobos, azotado por el virus de la melancolía del vacío y del inconformismo esencial, por las dolencias físicas y somáticas que lo torturaban, sucumbió a la tentación y se ahorcó en el clóset de su cuarto utilizando para el efecto una corbata amarilla. (Pérez Pimentel 1987)

En el bolsillo de su camisa el comisario halló el ‘Poema Final’.

La proximidad entre su viaje a Cuba, su decepción política y su muerte, puede dar alguna clave sobre el momento anímico que atravesaba cuando decidió quitarse la vida. Puede ser que Ledesma encontrara aún cierto sentido y esperanza en su convicción política; esta esperanza sucumbió cuando cayó en la cuenta de que su homosexualidad, su gran tormento, le impediría alcanzar una vida distinta en un ambiente social que él consideraba un sueño político. Entonces todo lo demás terminó por derrumbarse. La visión de lo absurdo debió ser devastadora, porque si Ledesma imaginó de forma idealista en algún momento que Cuba representaba una sociedad en donde el socialismo suponía igualdad y tolerancia también para los homosexuales, la verdad debe haberle fulminado anímicamente.

Dice Albert Camus: “Matarse es, en cierto sentido y como en el melodrama, confesar. Es confesar que la vida nos supera o que no la entendemos (...)” ¿Cómo entender que la supuesta igualdad y fraternidad promulgada por la Revolución cubana persiguiera a seres humanos por su inclinación sexual? ¿Qué sentido tiene algo así? La esperanza de un mundo real habitable se desvanece. Como dice Camus: “Es un destierro sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida” (1995, 18).

Pérez Pimentel sostiene que jamás se conocerá cuántos poemas escribió Ledesma, ya que sus padres, terriblemente avergonzados con el bochorno de haber concebido un suicida comunista y homosexual, seguramente destruyeron la obra de la que estaban en posesión. “Para colmo, la madre rompió las fotografías a fin de terminar

con la fama de su hijo, a quien se tenía por poeta y por suicida, dos cualidades consideradas feas por entonces” (Pérez Pimentel 1987).

María Auxiliadora Balladares asevera que “en la sociedad guayaquileña de esos años, en los círculos burgueses y pequeñoburgueses en los que Ledesma se movió, su condición de homosexual lo marca y estigmatiza como sujeto abyecto”. (2013, 33)

Balladares emplea el concepto de lo abyecto, entendido como un acto, una idea o una obra despreciable y repulsiva para la sociedad, en un sentido coherente con su propuesta, que examina la discriminación que sufrió Ledesma por sus preferencias sexuales. Sin embargo, yo prefiero en este momento llamar la atención sobre la idea de la *autoconciencia* de abyección que atribuye Balladares a David Ledesma, y también sobre la noción de la marca, el estigma, la “letra escarlata” con la que este hombre vivió y escribió su obra.

Julia Kristeva trató la abyección en su trabajo *Poderes del horror*. Sobre este tema, la autora reflexiona:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto, puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda... (1980)

Este párrafo iluminador nos da una idea clara de lo que la abyección implica para el ser en su enfrentamiento con la ley, con el poder y el orden. El individuo abyecto está fuera de la normativa social. Sus ‘crímenes’ llegan a la abyección porque ponen en evidencia que la existencia de la norma no acabará con la anormalidad, que la ley no extinguirá el mal. Continúa Kristeva:

Por lo tanto, aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (jeté), que (se) ubica, (se) *separa*, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar. Situacionista en un sentido, y apoyándose en la risa, ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye, y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas. Además, con frecuencia se incluye allí, arrojando de esta manera al interior de sí el escalpelo que opera sus separaciones. (1980)

Kristeva parece concebir al individuo abyecto como un sujeto ambiguo, que siente aversión por sí mismo pero que al mismo tiempo se ríe de ese autorrechazo. No acepta sus abyecciones, pero las tiene en mente y las practica. La caracterización del individuo abyecto se redondea así:

En lugar de interrogarse sobre su ‘ser’, se interroga sobre su lugar: ‘¿Dónde estoy?, más bien que ‘¿Quién soy?’. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es *uno*, ni *homogéneo*, ni *totalizable*, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el *arrojado* no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos –estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto– cuestiona constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un *extraviado*. Un viajero una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel. Y cuanto más se extravía, más se salva. (1980)

El sujeto abyecto es pues un exiliado, un expatriado, cuya necesidad es encontrar su espacio, pues ha sido desterrado del espacio social. Por eso delimita constantemente su territorio. En este proceso, el abyecto se pierde, deambula, pues estos límites son inestables y cambiantes. Sin embargo, para Kristeva, este extravío es su salvación.

Esencialmente diferente de lo “siniestro”; incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos. Me imagino a un niño que se ha tragado precozmente a sus padres, y que, asustado y radicalmente “solo”, rechaza y vomita, para salvarse, todos los dones, los objetos. Tiene, podría tener, el sentido de lo abyecto. Aun antes de que las cosas sean para él –por lo tanto, antes de que sean significables–, las expulsa, dominado por la pulsión, y se construye su propio territorio, cercado de abyecto. Maldita figura. El miedo cimienta su recinto medianero de otro mundo, vomitado, expulsado, caído. Aquello que ha tragado en lugar del amor materno. O más bien en lugar de un odio materno sin palabra para la palabra del padre, es un vacío; esto es lo que trata de purgar, incansablemente. (1980)

Las reflexiones de Julia Kristeva sobre la abyección nos llevan a considerar a David Ledesma como un sujeto que enfrentó un proceso vital análogo al que la crítica describe. La expulsión, el vómito, que el sujeto abyecto practica para rechazar incluso lo más familiar, lo más próximo, le sirve para salvarse. Es lo que hace este poeta gradualmente en su poesía, desde su conmiseración inicial hasta la brutalidad de sus confesiones, cuyo sentido simbólico es ‘echar fuera’ lo que “ha tragado en lugar el amor materno”, que es la violencia pura, el castigo absurdo, pues él no tiene la culpa de ser quien es. He aquí la vivencia del sinsentido: el castigo que se inflige a un individuo no culpable.

Es imprescindible recordar aquí el rechazo que David Ledesma sufrió en el ámbito de su propia familia. Además de la desolación y abandono en que vivió como un sujeto ajeno a sus propios parientes, la consecuencia de tal rechazo fue esta particular forma de no ser destruido: el amor, la conmiseración y la ternura por su tragedia personal, y después, por su propia ruindad, por su abyección.

Voy a caracterizar a David Ledesma como un sujeto abyecto, por las notorias características de su personalidad vital y poética que coinciden con la reflexión teórica que Julia Kristeva propone. Ledesma fue un individuo prontamente desterrado de la esfera familiar, la más cercana e íntima, y no encontró jamás un lugar en donde poder ser, en donde dejar libre su sí mismo. Su condición de homosexual lo puso contra la ley del padre y de la moral social de su época. Llegó a la blasfemia con sinceridad e sin culpa. Jamás dejó de perseguir su objeto, esa extraña mezcla de placer sexual, sordidez, lascivia, poesía y pureza. Julia Kristeva apunta

Por un lado, lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo. (1980)

Interpretemos el poema ‘Distinto’, en el que se percibe esta conciencia de lo ‘peculiar repulsivo’, es decir, abyecto, interiorizado por Ledesma como un rasgo propio y constitucional de su ‘sí mismo’:

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.

Aquí Ledesma habla de objetos inaceptables, inconcebibles, de aberraciones como el caballo que galopa para atrás o el pájaro con una sola ala: se siente parte de ellos, pues los llama “hermanos”. Solo estos seres extravagantes entienden al poeta.

Como consecuencia de esta descentramiento del ser del poeta en el mundo de lo normal y aceptable, acaba por declarar que un día se enterrará con ellos.

¡Qué poderosa fuerza destructiva aquella que habita en Ledesma! ¡Cuán intensamente debió haber sido marcado por su condición de ‘no hombre’, homosexual y desviado de las actitudes masculinas normales!

El deseo de muerte ya está anunciado, y es inevitable la conclusión. Si en Medardo Ángel Silva encontramos también un conflicto ontológico y una identidad confusa debida al autorrechazo, reflejo de la discriminación social, en Ledesma ese conflicto es mucho más destructivo y brutal, porque es su propia familia, específicamente su padre, la que lo marca.

Ledesma es un individuo violentado emocionalmente, ultrajado y desfigurado desde la intimidad. Este es el sentido profundo de su vida, recreado en su poesía. Pero no debemos pensar que esta sea uniforme y monótona. La melancolía y el dolor tienen caras dobles. Una parte importante de la corta obra de Ledesma es llanto y lamentación y el deseo de muerte constante, pero otra es, y hay que decirlo con claridad, odio puro y venganza.

‘Distinto’ es, de esta forma, una suerte de declaración personal, en la que el poeta se define como ser, reconoce a sus semejantes y proyecta su final, su extinción como ente abyecto. En este poema, se fija una identidad y se demarca un límite con respecto a los seres humanos, que le son ajenos. Ledesma no se considera humano. No digo que se construye como un monstruo, pues esa sería una línea distinta de interpretación poética, pero es evidente que se considera un extraño engendro destinado a la muerte.

Este gesto de ‘Distinto’ es importante. Determina una deshumanización de la que la voz poética se ha apropiado. Ledesma es, en adelante, inhumano.

Esta ruptura recuerda al sutil y sorprendente desprendimiento del yo y el mundo que César Dávila empieza a experimentar, primero, en ‘Advertencia del desterrado’ y luego en ‘Origen II’:

Advertencia del desterrado

Cuando un día vayáis a buscarme,
quedaos a la puerta.
 Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros.
 Yo os responderé abriendo el suelo
 con una débil costilla o un recuerdo.

Origen II

Vine a diferenciarme de vosotros, Parientes
 Minerales, arcángeles
 Mi infancia no os perteneció

Se trata de una toma de distancia de lo humano radical y definitiva: ni siquiera los parientes, los familiares, los amigos tienen nada que ver ya con el sujeto poético. Los lazos entre él y la humanidad se han roto definitivamente. Este rasgo, que es la puerta de entrada al hermetismo de Dávila, se produce también en Ledesma, con los resultados que a continuación examinaremos.

2. El engendro Ledesma

David Ledesma fue un engendro. Él mismo se consideró así. La relación con su padre, tan devastadora para el poeta, probablemente le infundió un estado espiritual de profunda minusvalía, cuyo telón de fondo parece haber sido siempre la posibilidad de morir, el deseo de quitarse la vida o, por lo menos, la conciencia de no pertenecer a ella. Su ‘dolor de ser’ se presenta en sus textos como una autocompasión sempiterna que, a mi juicio, es el centro alrededor del cual gravita una parte de su poesía, que podríamos llamar “la autocompasión”. Escribe Ledesma en 1954:

Soy un grito
 Que flota entre la niebla...
 Vengo
 Desde lo oscuro de la carne...

Desde lo más limpio
 De la sangre subo
 Como una escalera tenue
 Al infinito

Es un poema digno de tomar en cuenta porque en él se refleja cierta simbología de David Ledesma que luego se va ampliando y haciendo más compleja, y que, de alguna manera, delinea las características esenciales de la dicotomía que hemos planteado: poesía autocompasiva, melancólica, triste, y poesía del odio (hacia él mismo y los demás), la ira y la venganza. En este caso, tampoco conviene hablar de ‘etapas’ ni ‘evoluciones’.

En el texto que analizamos, existe claramente una metáfora de la muerte (el acto de subir al infinito) por medio de una escalera (no levitando ni volando). La escalera es

un símbolo importante y aparece en casi toda la obra de Ledesma. La posibilidad de subir y bajar de un nivel a otro implica algo significativo. Subir por la escalera al infinito: se lee como ‘ascender a los cielos, al paraíso’. Pero en el poema ‘Escalera’ (uno de cuyos fragmentos citamos pocas páginas atrás), el poeta ha dicho:

La Escalera

Pesado el esqueleto.
 La madera
 dura para los pasos.
 El retorno
 familiarmente untados los zapatos.
 Truncas.
 A media lengua las palabras.
 Ya no puedo volver.
 No vale el sueño.
 Porque si hubiera llanto.
 Sed.
 O grito.
 Me pusiera a gritar toda la noche.
 No subiré.
 Porque el caer me es dulce.
 Y abandonar el corazón al pozo.
 Y chapotear feliz como los cerdos.
 Dichoso.
 Revolcándome en la espesa mugre
 del alma.
 Mugre elemental.
 Si los días caen sucios.
 se quiebra.
 Y uno cae.
 Y si ya nada
 vale la pena de escarbar la tierra.
 Y nada más existe.
 Nada más
 que el roce de las piernas.
 Que el lugar
 donde clavar los dientes y morir.

Aquí el sentido de la escalera es otro: sigue siendo el acceso al infinito, al paraíso, pero, en este caso, el sujeto lírico se rehúsa a ir hacia él. (No subiré / porque el caer me es dulce).

Tenemos ya una declaración fundamental para entender a Ledesma y podemos argumentar ahora la conjetura de que existen estos dos planos poéticos: lamento y autocompasión, por una parte, y por otra, odio, autodesprecio y degradación (pero también libertad, como veremos), como se evidencia en el deseo del poeta de caer para revolcarse en “la espesa mugre”.

Fonseca Hernández y Quintero Soto, en su artículo *La teoría queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas* (2009), señalan que la disidencia sexual no puede considerarse, desde un punto de vista humanista, un estigma social ni una anomalía ante la normativa social. La teoría queer sostiene que:

Las sexualidades periféricas son aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente: heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves, que rechaza el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo. En cambio, las sexualidades periféricas están basadas en la resistencia a los valores tradicionales, y al asumir la transgresión muchas veces el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma. (44)

Las consecuencias de este rechazo se advierten claramente en la poesía de David Ledesma, en la que existen, como se ha dicho, dos planos que se alternan. La desesperación de sus primeros textos se transforma luego en una suerte de voluptuosidad descontrolada y sórdida. Hay más tristeza y pena por sí mismo en los primeros libros, pero esta constante no desaparece en los últimos.

Gender Trouble (1990) es el texto iniciático de la Teoría Queer; en él (su principal teórica, Judith Butler señala que el género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía: El género se define, de acuerdo con Butler, en lo que denomina el performance, esto es, la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada. Bajo esta visión, los comportamientos tan criticados como el amaneramiento de algunos gays y transexuales, o las relaciones *butch* (camionera)/feme con su imitación particular del género revelan, según Butler, la estructura imitativa propia del género. (2009, 47)

En *Imitación e insubordinación de género* (2000), otro libro de Butler, la autora desarrolla la argumentación de que los roles sexuales son imposiciones sociales y formas de identidad instauradas por regímenes regularizadores. Para Butler, “la categoría ‘lesbiana’ es tan reguladora como lo es la categoría ‘heterosexual’”. (2009, 48)

Este controversial punto de vista puede entenderse como una forma de regulación del cuerpo y la sexualidad ejercida por las estructuras sociales de poder, que evitan las libres expresiones del erotismo mediante la asignación de roles sexuales a los individuos, lo cual se lleva a efecto mediante la imitación *performática* de las prácticas asignadas a determinadas formas de sexualidad consideradas normales. Fonseca Hernández y Quintero Soto afirman:

Para Butler todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzosa se presenta como lo auténtico, lo verdadero, lo original. ‘Ser’ lesbiana es una forma de imitación, un nulo esfuerzo por participar en la fantasmática plenitud de una heterosexualidad naturalizadora. El travestismo no es una imitación de un género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier

género. No hay género ‘masculino’ propio del varón, ni uno ‘femenino’ que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican. La heterosexualidad debe asumirse como una repetición coercitiva y obligada de los fantasmas ontológicos ‘hombre’ y ‘mujer’, que exigen ser los fundamentos normativos de lo real. Sin embargo, el sujeto no elige la actuación del género libremente, sino que tal re- presentación de la heterosexualidad es obligatoria, bajo amenaza de sufrir castigo y violencia por cruzar las fronteras del género; aunque la transgresión también provoca encanto y placer. (2009, 49)

Estas ideas, aunque políticas, resultan de mucho interés, pues plantean, muy controversialmente, que no existen identidades biológicas distintivas entre lo masculino y lo femenino, que son solamente modos de representación, fantasmas. Si bien esta afirmación es algo que se debe probar, en un sentido general, la teoría funciona para explicar casos de sexualidad limítrofe, en donde se confunden los roles efectivamente generados por las estructuras morales y sociales. Así, el caso de David Ledesma puede comprenderse, mediante el aporte de esta teoría, como un estado ontológico de indefinición, como un trance que acaso impidió al poeta generar un perfil personal definido y una identidad que no fuese considerada socialmente como extraña, enferma o anormal.

La sociedad occidental ha construido simbólicamente estructuras en las que se manifiestan la segregación y apartamiento de los homosexuales con respecto a los regímenes considerados normales de la sociedad, como plantea Eve Sedgwick en su obra *La epistemología del armario*, en la que explica cómo esta metáfora (el armario) constituye no solamente la expresión del encierro en secreto al que el homosexual debe someterse para funcionar socialmente, sino la forma en que otras tendencias no sexuales marcadas como binarias (masculino-femenino; mayoría-minoría; ciudadano-provinciano; blanco-negro; joven-viejo) sufren siempre, en alguna esfera de sus relaciones, hasta la más íntimas, de algún tipo de ocultamiento, en ámbitos como las relaciones laborales, las amistades y hasta el propio círculo familiar. Explica la autora:

(...) gran parte de la energía dedicada a la atención y demarcación que ha girado en torno a cuestiones homosexuales desde finales del siglo XIX, en Europa y en Estados Unidos, ha sido impulsada por la relación particularmente indicativa de la homosexualidad con estructuras más amplias sobre el secreto y la revelación, y sobre lo privado y lo público, que eran y son gravemente problemáticas para las estructuras sexuales, económicas y de género del conjunto de la cultura heterosexista; estructuras cuya incoherencia posibilista pero peligrosa se ha vuelto opresiva y perdurablemente condensada en determinadas figuras de la homosexualidad. “El armario” y el “salir del armario”, ahora a un paso de ser expresiones multiusos para referirse al hecho de traspasar una y otra vez casi todos los ejes de representación con connotaciones

políticas, han sido las más serias y magnéticas de esas figuras. (Sedgwick, 1998, 96)

Para Sedgwick, la expresión ‘salir del armario’, extendida popularmente para referirse a las prácticas de la comunidad gay, exceden esta discriminación específica y opera en diferentes ámbitos sociales en los que existe un principio de exclusión de tipo binario, hasta el punto de aplicarse a una dicotomía que puede expresarse como homosocial/homosexual, en un ejercicio discriminatorio en el que se ponen en juego lo que puede mostrarse socialmente y lo que debe esconderse, el secreto y la revelación. Así, la metáfora del armario implica la paradójica situación de verse constreñido a ocultar una parte constitutiva del yo en favor de la heteronormatividad, pero también de otras formas de exclusión y repudio social. Para la autora:

Los pensadores gays de este siglo, como veremos, nunca han permanecido ciegos a las perjudiciales contradicciones de esta metáfora convenida de dentro y fuera del armario de la privacidad. Pero sus orígenes de la cultura europea son, como los textos de Foucault han demostrado, tan ramificados -y su relación con topologías culturales “más amplias” de privacidad (p. ej., no relacionadas específicamente con las personas gays) es, como Foucault puso de relieve, tan decisiva, tan envolvente, tan representativa -que sencillamente nunca ha existido una verdadera posibilidad para establecer otra metáfora alternativa. (1998, 96-97)

En la estructura profunda de los textos de David Ledesma, advertimos no solamente el ocultamiento de su tendencia sexual, sino también la necesidad de encubrir su sensibilidad, sus aficiones, sus tendencias políticas, su pensamiento.

Estos ‘secretos’ cuidadosamente atesorados en el ‘clóset’ de Ledesma, son sus poemas, que están cuidadosamente cifrados, por la acción de la metáfora viva, como elementos poéticos recurrentes y difíciles de interpretar sin el contexto que produce una visión en conjunto de su obra. Son las reiteraciones de ciertas expresiones simbólicas las que nos ofrecen indicios del ‘sentir’ que comunica el poema.

Por ejemplo, en ‘Escalera’ se plantean algunos símbolos importantes que se reiteran en varios pasajes de la obra de Ledesma: los zapatos, el grito y el acto de gritar, la caída.

En ‘Escalera’ no hay escape. Se trata de una entrega al mal. El poeta ha renunciado a la pureza y la esperanza. Dice sentirse dichoso de retozar en la mugre como los cerdos. Ha claudicado, pues, a este mundo sórdido de la suciedad y la muerte en donde no hay esperanza.

‘Escalera’ pertenece al libro más estremecedor, tal vez el más sólido y convincente de Ledesma: *Los días sucios*, al que Alejandro Carrión compara

exageradamente con *Los cantos de Maldoror*: “El espantoso y brutal libro *Los días sucios*, que se continúa y confunde con ‘La risa del ahorcado’ (Carrión, 2007, 246).

Continúa el crítico:

Están en ese libro algunos de los mejores poemas ecuatorianos de todos los tiempos, poemas insuperables en técnica y en auténtica emoción, los poemas más espantosos y envenenados que haya podido crear un poeta excelso, hundido en la más mortal e indigna desesperación (2007, 246).

La interpretación de la obra de Ledesma que Alejandro Carrión propone, es, a mi juicio, muy acertada. Lúcidamente, reconoce la imposibilidad existencial entre vivir entre los seres humanos y ser diferente; ser, como hemos caracterizado al poeta, un engendro: “(...) para vivir hay que ser como todos, y el que es diferente está condenado. David, el poeta, lo estaba (Carrión, 2007, 235).

Más todavía si la ‘diferencia’ obedece a la transgresión de prácticas comúnmente toleradas como la heterosexualidad, que excluye y discrimina cualquier otro tipo de preferencia sexual. Las transgresiones a las normas sexuales consideradas aceptables se enfrentan a duras sanciones sociales, discrimen y desprecio:

La palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”; por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El adjetivo *queer* significa “raro”, “torcido”, “extraño”. (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009, 45)

Hemos llegado, mediante la interpretación estos textos de Ledesma, apuntalada por el discurso crítico de Alejandro Carrión, a establecer lo que la tesis se plantea como uno de sus objetivos nucleares. Nuevamente encontramos la impronta de Albert Camus, que sostiene que quien no puede explicarse el mundo en que vive es un extraño, un extranjero (o un abyecto, o un engendro) y su existencia es, en ese contexto, absurda. De ahí que los estudios de las minorías sexuales aparezcan en situaciones de conflicto y violencia contra los individuos cuya sexualidad es ‘anormal’ desde el punto de vista de la moral vigente y el biopoder.

La aparición de los estudios queer tiene su origen en un complejo contexto social en Estados Unidos. En primer término, surgen a partir de nuevas teorías sobre la sexualidad (Foucault, 1976; Weeks, 1998); de los descubrimientos sobre la tolerancia a la homosexualidad desde la Antigüedad y hasta la Alta Edad Media de Boswell (1980); de la aparición del artículo de Adrienne Rich (1996) sobre la heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana; y de las evidencias arqueológicas de comportamientos homosexuales en la Grecia antigua de Dover

(1980). Posteriormente, habría que destacar el cambio social surgido a partir de los movimientos en favor de los derechos de las mujeres, de los homosexuales, la lucha contra el sida y la incorporación a las ciencias de otros investigadores, además de los ancestrales hombres blancos, heterosexuales, burgueses, de mediana edad y protestantes. Asimismo, el creciente interés de las instituciones universitarias por estudiar las sexualidades también provocó un aliciente para los estudios queer. (2009, 46)

Lo reitero: de los tres poetas que me he propuesto analizar, David Ledesma es seguramente el que contempló más fielmente el absurdo. La muerte fue su única esperanza de libertad, porque nació prisionero, de sí mismo, y de su entorno, signado por la aplastante presión de la sociedad que lo consideraba no solo un sujeto marcado por las diferencias raciales o por sus ideas políticas; ni por sus vicios o excentricidades, sino que lo veía como un verdadero monstruo cuya existencia en el mundo era algo de lamentar.

Es evidente cómo el ánimo melancólico y la anhedonia de David Ledesma se transforman en un martirio insoportable que pronto se proyecta al exterior, a la realidad, a los otros. En gran parte de sus textos, Ledesma parece un huérfano que busca expresar el dolor de hallarse inútilmente vivo, desubicado, empequeñecido, insignificante. La misma escritura engendra luego la suciedad y el odio.

Perdido en un principio, Ledesma empieza planteando su obra como una búsqueda, como declara en ‘La eterna canción’, primer poema de su primer libro, *Cristal*:

Por los anchos caminos del Mundo
Yo perdía una canción;
Una nota profunda y hermosa.
Una sangre hecha voz

(...)

Estará mi canción escondida
En los labios carnosos y frescos?
Más allá de la boca y el beso!...
Más allá!...

¿En el hondo dolor de la vida,
en esta vida que cansa y asfixia?
Más allá de la vida y el tedio!...
Más allá!...

Oh, mi voz angustiada
Y este anhelo constante
De buscar... y buscar!

¿Y en la muerte tendré mi canción
En mis ásperos labios de piedra?

Más allá del silencio final!...
 Más allá!...

En los primeros poemas de Silva y Dávila encontramos sentidos que de alguna manera planteaban inquietudes permanentes que se mantenían en la obra de ambos poetas. También en Ledesma las encontramos. La poesía es una búsqueda; empero, es inocua, pues tiene una respuesta predicha y un final predestinado: es la muerte. Desde el inicio, la poesía de Ledesma parece gozar de cohesión y unidad porque se encuentra configurada desde el objetivo de expresar el desasosiego de la vida que atormenta a la voz poética, que se muestra frágil y transparente. No en vano, el primer poemario de Ledesma se titula *Cristal*. La fragilidad, la debilidad, predispone a esta voz, a este ser, a la destrucción, a la muerte.

Ciertamente, hay esta obra un desgarrador afán confesional (no testimonial), una suerte de intento de desnudez en el que la voz lírica se esfuerza por mostrarse tan cual es, en todo su padecimiento. En el poema ‘El Espejo II’, un autorretrato, Ledesma clama:

Conozco ya tu voz
 Yo estuve aquí
 Desde hace años que muero y resucito
 Nadie me ve morir
 (...)
 Yo estoy allí
 Yo soy David
 ¡Estoy gritando!
 Soy yo, que vuelvo
 La escalera oprime
 Angustiada de amor mis dos zapatos.

Examinemos dos puntos importantes: el sentido de insignificancia que origina el grito y la indiferencia que experimenta el sujeto, y la reiteración de dos símbolos importantes, la escalera y los zapatos.

Continúa el poema con estos versos:

¡Oh, amarradme, amarradme –oh sí-, amarradme!
 Los huesos ya no bastan (...)
 Necesito más cuerdas.
 ¡Amarradme
 porque estoy rodando hacia el vacío! (...)

Están sordos. No me asisten
 Y muero cuerpo adentro sin decirlo.
 Aullando, sí.
 Mordiendo.
 Combatiendo.

El poeta se siente morir, y frente a ello solo encuentra indiferencia y quemeimportismo, como si no existiera. El grito desesperado significa, pues, un paradójico silencio: nadie lo escucha. Nadie.

‘Espejo’, fechado en 1954, anticipa los textos del poemario *Gris*, publicado en 1958, en el que el tema de la muerte ha sido asumido ya, pero es retomado acaso con menor patetismo y más madurez y reposo. El primer texto de este poemario se titula ‘Nuevo conocimiento de la muerte’, y aunque no es un poema muy extenso ni expresivo, resalta por el título. Su antecedente es ‘Conocimiento de la muerte’, de 1953, que dice:

Lentamente nos vamos acabando
 Con los cuellos lascados. Con las medias
 Con los viejos zapatos. La camisa
 Que arrancamos como una piel gastada
 Lentamente nos vamos acabando

Este poema es un doloroso lamento existencial. Llama la atención la abundancia de términos referentes a ropajes y vestimentas, que, por contraste, evocan al cuerpo muerto desnudo.

La convicción del poeta de que posee el conocimiento del morir es llamativa. Quien ha conocido ya la muerte, muerto está, pero Ledesma se enfrenta a la paradoja de estar vivo a pesar de no estarlo, como si para él el padecer, el sufrimiento y su persistencia constituyeran una acumulación de diversas intensidades de dolor, que se van superponiendo una sobre otra, cada una de las cuales es, en sí misma, una forma de muerte. Quiero decir que, aunque Ledesma está vivo biológicamente, su alma está cada vez más vacía, más inerte, más muerta. Recordemos, nuevamente, el “morir tanto” de César Dávila.

En ‘Nuevo conocimiento de la muerte’, el poeta no sufre tanto. Su reflexión no se concentra en el dolor de ir muriendo, sino en la imposibilidad de la vida y lo inútil que resulta quejarse:

Nuevo conocimiento de la muerte

Morimos en silencio. Nos morimos
Sin que nadie lo note. Sin que nadie
Pregunte por la lenta muerte diaria.

El texto acentúa el sentido de ‘Espejo’, pero ya no hay desesperación, sino una calma, una frialdad que revela que el poeta ha interiorizado ya el dolor y la muerte, y la acepta como una forma del horror cotidiano.

El núcleo semántico que Ledesma ha otorgado a la muerte en los poemas de *Gris* está rodeado por subtemas que orbitan alrededor de él, y que refuerzan y hacen convincente el deseo de muerte de la voz poética: la decepción constante con las cosas del mundo, la soledad, la incomprensión, la agonía y la falta de paz. Toman cierto relieve los retratos y autorretratos, en los que Ledesma busca, al parecer, expresar ciertas experiencias de detallada introspección espiritual, a pesar de la brevedad de los textos. Un ejemplo es ‘Autorretrato con una pena’, un poema autocompasivo emblemático, que dice:

Este Pobre David que nada pide
Sino un poco de paz para vivir,
Una piedra pequeña en que apoyar
La cabeza cansada de palabras,
Y un centavo de sueño que permita
Creer que todavía hay gente buena.
Este pobre David que nada pide.

Así como se escriben artes poéticas, metapoemas y definiciones de credos líricos, ciertos autores generan textos en los que lo que buscan es caracterizar al personaje poemático, al emisor de la voz lírica, al sujeto de la enunciación poética. En ‘Autorretrato con una pena’, este sujeto ha sido expresado por completo.

Tal definición implica un problema que debe discutirse con profundidad: David Ledesma parece, en este y otros textos, hacer el intento por borrar los límites aparentemente infranqueables entre el yo biográfico y la construcción del yo literario, entre el mundo referencial y el mundo metafórico, diría Ricoeur.

Este es uno de los problemas de esta tesis que con más detenimiento se deben resolver. Hemos aprendido por Ricoeur que no es posible separar el mensaje del emisor, el texto del mundo. Hemos revisado la obra de Medardo Ángel Silva y César Dávila como formas literarias que se ajustan a esta propuesta de Ricoeur. Uno de los componentes de plano referencial es el ‘sí mismo’ del poeta. Para nadie es un escándalo

que se diga que todo poeta habla en cierta medida de sí mismo. ¿Podremos llevar al extremo esta afirmación y sostener que, en un sentido ontológico, el poema es la metáfora del ser del poeta, que el discurso poético es un ‘sí mismo’?

Estas reflexiones se presentan en este momento porque en estos poemas de David Ledesma la voz poética ha sido puesta en crisis: ¿es una construcción literaria, como lo es la de Medardo o Dávila? ¿Es la voz del sujeto de carne y hueso, que no encuentra manera de expresarse sino introduciendo su ser, su yo en el poema. Este pobre David que nada pide, ¿quién es?

Este problema es uno de los planteamientos complejos de esta tesis. No existe un divorcio entre autor y voz lírica. El texto no es autosuficiente. El texto trae la experiencia de la vida, como dice Ricoeur. Tal vez el caso de David Ledesma sea más extremo en este aspecto de la escritura poética, pero no es una anomalía. El hablante lírico es una forma del devenir del ser del que Gilles Deleuze habla para explicar las relaciones entre literatura y vida (2006).

Con todo, podríamos calificar de confesional el tono de muchos poemas de Ledesma, lo cual parece afirmar una suerte de honestidad que vuelve convincente el tono de sus lamentos y su disgusto con la vida. Su poesía parece constituir, a ratos, un refugio, un modo de supervivencia. En otros, un hábito que el hablante lírico emprende para deshacerse de sus constantes padecimientos.

Estas confesiones, de acuerdo con la forma en que se van sucediendo y construyendo, llegan, en mi lectura personal, a volverse premonitorias, en un sentido distinto del que se advierte en Ángel Silva. Una vez que la voz lírica de Ledesma se vuelve sospechosa de ser el Ledesma de carne y hueso, la intensificación del dolor nos lleva a deducir que, tarde o temprano, la catástrofe de la muerte se presentará, poética, vivencialmente o ambas cosas. Es precisamente lo que pasa. En el poema ‘Breve canción de muerte’, pobre David dice tranquilamente:

Si conociéramos el sitio justo de la Muerte
La pura ubicación, el tiempo exacto:
El alma doblaríamos delgada como un hilo,
Llena de azul ternura majestuosa.

Ya nada cupiera sobre el Hombre.
Porque todo sería un largo día
Sin horas y sin huellas transcurriendo
Y se abandonaría el corazón
Como un ciego de noche, caminando
En un pueblo sin río y sin ventanas.

¿Por qué en este poema la voz lírica se pregunta por ‘el sitio’ justo de la muerte, en lugar de hacerlo por el momento en que ocurrirá, que es lo que se preguntaría cualquier persona? Me parece que esta concentración en el lugar en que acaecerá el fin es un indicio de que esa muerte está ya programada. Todos sabemos que vamos a morir, y nuestra angustiante duda es cuándo, cómo. Pero David Ledesma conoce ya la respuesta a esas preguntas. Él espera la muerte, sabe que llegará, y también sabe cómo: él mismo se encargará de ejecutarla.

Un poema análogo, en ciertos aspectos, ‘Teoría de la llama’, plantea, asimismo, la posibilidad de no ser más lo que se es, de desaparecer, convertirse en llama que no sufre, ni vive ni muere, ni caerá ni sentirá dolor. La llama representa no a la vida, sino a una existencia de otro tipo, en otra dimensión, donde no hay sufrimiento y el dolor ha sido suprimido.

El carácter premonitorio de los textos se confirma cuando David Ledesma Vásquez, el hombre, el guayaquileño, el poeta apenas devenido, se ahorca en un clóset con una corbata después de introducir en su camisa el ‘Poema final’, carta suicida que pone fin a su existencia y a su escritura. En una nota publicada por *El Universo*, se asegura que “David Ledesma había planificado su muerte como si fuese un poema que se corrige, una y otra vez, hasta la perfección” (“*La risa del ahorcado...*” 2012), y que:

En 1967, Cristóbal Garcés Larrea, en la revista *Cuadernos del Guayas*, número 22, escribió: “Alguna vez, sus amigos cercanos escuchamos los poemas inéditos de un próximo libro *La corbata amarilla*. He aquí otro extraño presagio. ¿Por qué había escogido un título tan prosaico para un libro de poesía? Había una especie de obsesión por las materias con las que iría a quitarse la vida”. (“*La risa del ahorcado...*” 2012)

3. Los días sucios

Estas palabras de Alejandro Carrión nos pueden servir para entrar acertadamente al análisis del libro *Los días sucios*, probablemente el más importante de Ledesma:

El alma del poeta, hecha para el amor, secreta una ternura que no encuentra empleo y que se amontona en la soledad amarilla y se convierte en tortura (...) El exceso de ternura no empleado, que se le pudre, fermenta y convertido en ácido corroerá las entrañas y vuelve a fermentar, recomenzando el ciclo, le da, con precisión de pesadilla, una primera versión del fin que le aguarda, y así, ya en 1952, sabe lo que pasará en 1961. (Carrión, 2007, 239)

Como vemos, Carrión suscribe el hecho de que los textos poéticos anticipan el acontecimiento concreto del suicidio, y además sugiere que la tristeza, la ternura, el amor, la candidez del alma del poeta, en sus poemas autocompasivos y delicados, posteriormente parecen pudrirse, fermentarse, convertirse en ácido. Es a mi juicio una interpretación justa. La poesía de los inicios no expresa todo el ‘sí mismo’ de Ledesma.

Al estudiar a Medardo Ángel Silva, descubrimos que su ser había sido arrojado por el propio poeta a un abismo. Cuando quiso recuperarlo ya fue tarde. El escritor no llegó a madurar para construir un poética sólida y consistente. Ledesma en cambio lo hace, y gracias a un procedimiento curioso pero legítimo.

Él empieza a hablar desde ‘sí mismo’. De ahí la cercanía, acaso la superposición o identificación ontológica entre la voz poética y el individuo David Ledesma Vásquez, que mueren juntos y juntos escriben un poema que es a la vez una carta suicida. Pobre David es (como) David Ledesma. Esa sería la fórmula metafórica que propone la hermenéutica, y Ricoeur reconoce en esta identificación un solo ser, una sola entidad ontológica.

Ahora bien, esta identificación no alcanza a presentar el ser completo de David Ledesma. Una vez que deja que lamentarse, se entrega a la brutalidad. En 1960 Ledesma publica en colectivo *Los días sucios*, “el libro central de su obra” según Vásquez Romero, que observa lo siguiente: “(En este libro) Ledesma ensaya formas vanguardistas cercanas al caligrama de Apollinaire, o a los poemas de Maiakovsky. Pero es otra la obsesión que agudiza en estas breves páginas, el deicidio”. (2007, 12)

En esta cita no interesa mucho la “cercanía” de los textos de Ledesma a Maiakovsky o Apollinaire, sino su mención de la obsesión de Ledesma por matar a Dios. Continúa Vásquez:

Cuando las injusticias se suceden en su contra, el poeta se revela levantando su *dedo deicida* frente al silencio de su dios y su indiferente omnipotencia. Es un desafío frente a ese destino de crueldades que lo agobian, porque lo siente dictado desde las alturas, de donde fue arrojado al abandono” (Vásquez Romero, 2007, 12).

¿No es esta lectura una interpretación absolutamente exacta del descubrimiento del absurdo? Caer en la cuenta de que no existe dios, ese ser omnipotente que nos da llagas y esperanzas, que nos ha insuflado una existencia presuntamente llena de sentido, debió ser la experiencia vital más devastadora y el suceso poético más trascendental en la vida de David Ledesma. Por eso escribió *Los días sucios*. Por eso, seguramente, el suicidio se fue dibujando en su mente y su corazón.

Vivimos la orfandad de dios como una estafa, como una falsificación, como un absurdo. Se pierde la fe. El hombre sin fe es un hombre terrible. Ledesma experimentó esta afrenta muy joven, a la edad de 20 años.

Aunque publicado en 1960, *Los días sucios* fue escrito en 1954, cuando el poeta tenía veinte años. No sólo se trata de una variación oportuna antes de entregarlo a la imprenta, es sobre todo un anuncio premonitorio. Ledesma acabaría pronto sumándose a la negra senda de aquellos vencidos por el espacio, los poetas suicidas de la literatura ecuatoriana: Silva, Borja, Fierro, Dávila Andrade. (Vásconez Romero 2007, 13)

En ‘El pozo’, poema de *Los días sucios*, David Ledesma escribe:

Hundido
 Sumergido hasta los sesos
 Entre las aguas negras de las horas.
 Pido un reloj para mirar la muerte.
 Y una mano sangrante me señala
 La cabeza imposible del ahorcado.
 Pedir
 –oh, sí–
 pedir un Dios
 Un dios gastado.
 Injusto.
 Negligente.
 Que raja el cráneo del idiota
 Y mueve
 Las ventanas torcidas de los tuertos
 Hundido
 Simplemente
 El sol es alto
 Hay que taparlo
 Ya no quiero luz
 No la rendija enorme porque filtra
 Tanta luz desterrada de otro sitio.
 Sumergido
 Sin ángeles calientes
 Sin empujones tuyos
 –Dios castrado–
 Para mejor sentir mi propia muerte
 Caminando hasta el fondo de los días.

La verdad es que un texto de esta magnitud deja perplejo a cualquier lector. Así como Ledesma se expresa en otros poemas como un ser que siente piedad por sí mismo, así como es la tristeza y la melancolía el núcleo semántico de varios de sus textos anteriores, en ‘El pozo’ la poesía de Ledesma adquiere una brutalidad sorprendente. ¿En qué consiste? En la blasfemia que implica renegar de Dios, desconocerlo, odiarlo;

también rebaja al Ser Supremo: “dios gastado” (notemos la minúscula, que funciona como señal de degradación), para luego pasar al crimen de castrar a Dios.

Ledesma se llena las manos de sangre en este poema, y este acto imaginario, que no es un simple reflejo de desesperación, equivale al suicidio real. Es la expresión simbólica más significativa en la obra de Ledesma, porque a partir de él estará irremediablemente maldito.

La forma en que David Ledesma se condena es, por decirlo de alguna manera, ingenua, natural. El poema del que tratamos se titula ‘El pozo’. Se trata de una metáfora que sustituye a lo que podríamos considerar el estado anímico y vital del poeta, oscuro, sin posibilidades de escape. Otros símbolos habituales en la obra del guayaquileño se mencionan también (la cabeza del ahorcado, el cráneo, las ventanas que significan ojos, el reloj que anuncia el tiempo de morir). Frente a ellos, la voz poética clama de pronto:

¡Pedir

–oh, sí–

Pedir un Dios!

Y a continuación se enuncia la blasfemia:

Un dios gastado.

Injusto

Negligente

Hasta allí, podemos interpretar que Ledesma se encuentra cometiendo una intensa blasfemia: juzga a Dios. Lo rebaja, lo insulta, pero aún no perpetra el crimen. Son los últimos cinco versos del poema son los que contienen la condena brutal:

Sumergido

Sin ángeles calientes

Sin empujones tuyos

–Dios castrado–

Para mejor sentir mi propia muerte

Caminando hasta el fondo de los días.

El poeta ha castrado a Dios (al que le devuelve irónicamente la majestad de la mayúscula), “Para mejor sentir mi propia muerte / caminando hasta el fondo de los días”. Su acto criminal es un alivio. Después de cometerlo, sentirá mejor su propia muerte. Después ya resulta sencillo, honesto y natural escribir cosas como

Y un hombre pobre y sólo y fracasado

Puede matar a Dios en una esquina

Con piedras, a palos y patadas

Alejandro Carrión opina de este fragmento: “Ese ‘matar a Dios’ es ya, en términos teológicos, el destruir el pobre cuerpo humano, su pobre cuerpo humano, mejor dicho, ‘templo del Altísimo’, sí, pero construido con materiales confusos que lo hicieron diferente, con ‘piedras o a palos o a patadas’, u oprimiendo al torno de su cuello ‘la corbata amarilla’ (Carrión 2007, 245).

Esta es una interpretación exacta. Después de matar a Dios, no queda ya nada. No hay que pensar que el problema del deicidio sea, en Ledesma, un conflicto de tipo moral, menos aún religioso. Es un asunto eminentemente poético. Se puede esquematizar así: el poeta cae. Lo presentimos desde *Cristal*, lo comprobamos en *Gris*, lo vemos *Los días sucios*. ¿Cuál es el sentido de esa caída? No es el dolor infinito, ni la tristeza más profunda que vemos acompañándolo en gran parte de sus primeros poemas. La caída es la degradación, la bajeza, la suciedad, la abyección, la mugre hacia la cual, como dice Ledesma en ‘La escalera’, el caer le resulta “dulce”.

El fin de la caída, que anticipa el suicidio y cumple una función en el plano referencial, en el ‘sí mismo’ del poeta, será el deicidio. Matar a Dios significa clausurar todos los sentidos posibles, porque, poéticamente, no es posible llegar a un acto simbólicamente más intenso, más abyecto, más osado, más bello en la estética demediada de Ledesma. El deicidio es una autodestrucción, porque a partir de este asesinato no puede ya haber sentido, nada que articule y justifique la sucia existencia del poeta. Es el final de la dulce caída. En adelante vendrá una *pequeña locura*, y, por fin, la muerte.

4. La homosexualidad. El hombre incompleto

La homosexualidad de Ledesma, advertida, como hemos visto, por su padre, es considerada un vicio y vivida como una abyección, e implica además una desviación análoga a sus ideas políticas, según afirma Pérez Pimentel (2017). Por su parte, Váscquez Romero sostiene:

Ledesma es el poeta del amor condenado e irrealizable (...). Como hombre, vivió marcado por el estigma de su diferencia: su homosexualidad, vivida furtivamente y sujeta a múltiples restricciones en una sociedad intolerante, donde hasta la intelectualidad más progresista denostaba ridículamente lo que consideraba como una *anormalidad burguesa*. (2007, 12)

Las ideas de Ledesma, como sabemos, se inclinaban hacia la izquierda y el comunismo, como testimonia su inicial entusiasmo y admiración por la Revolución

cubana. Resulta por eso curioso que ciertos intelectuales de izquierda, con los que Ledesma conformó el grupo poético Club 7, lo hayan segregado precisamente por padecer de un ‘mal burgués’. Al respecto, María Augusta Balladares sostiene que:

En el Guayaquil de esos años, el homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia católica. Los límites que lo abyecto irrespetaba representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguran al pecador. (Balladares 2013, 127)

Podemos relacionar, entonces, la idea del pecado, el mal, ruptura de la ley y la caída con el furioso atentado de castrar a Dios. La homosexualidad de Ledesma funciona socialmente como un vicio político, además de moral y religioso, pero es un vicio que, en términos metafóricos, implica tanto la ‘desviación’ del ‘sí mismo’ del poeta como la posibilidad de generar una ruptura que le permita transgredir la condena social y familiar por su opción sexual. Representa, así, tanto el pecado, la anormalidad, la abyección, como la posibilidad de abolir de raíz estos juicios condenatorios y alcanzar la liberación. No en vano, para Ledesma, el caer a la suciedad, a la mugre, resulta “dulce”. La suciedad implica felicidad, júbilo, placer.

Observemos este segmento en el poema ‘Óscar Wilde’:

Pero su Amor, ¡oh, amarga sal oscura!
 ¡oh, duro Amor, apenas comprendido
 en un siglo de infamia!,
 ¡oh llaga luminosa carcomida
 por las inmundas bocas de los hombres!...

Este texto constituye un lamento por la incompreensión y la infamia que debe sufrir el homosexual, cuyo amor es una llaga que debe soportar. Leamos ahora la ‘Plegaria Ególatra’ que abre el libro *La corbata amarilla*, con un epígrafe de Walt Withman: “Me celebro y me canto”:

Carne mía fructificada con luceros,
 poblada de pasiones deshonestas,
 como de rojas flores purulentas...

Sangre mía, torrente de lujuria,
 sangre llena de luz y de deseos,
 Inmensa... fuerte...desmedida...

(...)

Manos mías ansiosas de tocar
 larvas reptantes de las azules pieles,
 afebradas con la voz de las alcobas...

Ojos míos ansiosos de mirar,
Llenos de imágenes desnudas,
como eterno paisaje sin fronteras...

En este fragmento, en cambio, la impudicia de Ledesma es sorprendente: no solamente habla de sus preferencias sexuales, aquellas que ha tenido que ocultar frente a su padre y que le han ocasionado tanto dolor, sino que lo hace abierta y hasta descaradamente.

Estas dos actitudes ante su identidad homosexual que Ledesma adopta en distintos textos son la forma en que se articula su ser, su 'sí mismo', que, después del dolor y el llanto de los poemas iniciales, se va transformando de una voz que lanza una transgresión intensa y cínica.

La sexualidad es el núcleo del conflicto existencial que bifurca a Ledesma y le lleva del lamento al descontrol del deseo. Así, en 'Los ángeles que huyeron de Sodoma', el poeta dice:

Vivían en Sodoma,
La ciudad
Donde el agua caía del manantial
No para perfumar jardines gráciles
Ni para levantar robustos cedros,
Sino más bien por el puro placer de caer.
Vivían en Sodoma,
La ciudad
donde el amor se daba con un gesto sencillo
como quien da un abrazo
como quien toma un fruto.

Representar así a Sodoma, la ciudad bíblica del pecado, que fue destruida por Dios por la corrupción y concupiscencia de sus habitantes, es un acto transgresor. Sodoma resulta, en este poema de Ledesma, nada más ni menos que el paraíso, una suerte de Edén que, en el sistema semántico del guayaquileño, implica equilibrio, calma y paz. Es uno de los pocos textos en los que no encontramos dolor y desesperación, ni desenfreno autodestructivo. En este poema, Ledesma parece conciliar su sufrimiento y su deseo de manera que surge una forma de tímida esperanza.

Pero esto no se consuma, porque los ángeles que aparecen en el poema huyen de Sodoma. No queda claro de qué escapan, pues no hay mención de nada que los persiga, ni tampoco las razones de la huida. Tampoco vemos el acto de huir en sí mismo.

Lo que podemos interpretar es que, en este poema, funciona el hipotexto bíblico: la destrucción de la ciudad, en un sentido que invierte los hechos y sus significado. Sodoma es un Edén de amor, placer, paz y sosiego. Los ángeles, sin embargo, deben huir de allí porque un dios injusto, negligente, acaba con este paraíso. Nada hay de pecaminoso o corrompido en Sodoma, cuya pureza se resalta varias veces:

Comerciaban en granos y perfumes
y el arado y el trigo y los metales
eran puros allí, porque ese suelo
y estaba arado por hombres que tenían las manos puras,
y amaban al amigo que –a la tarde–
después de sudar juntos en las eras
brindaban el vino de su amor al hombre
con una luz purísima en los ojos.

Este poema es una ensoñación de Ledesma, en el que sus deseos más intensos y anhelados se vuelven concretos. El amor homosexual es puro y limpio, es bello y profundamente humano ¡Cómo contrasta la paz que se transmite en este texto con el sufrimiento cotidiano y el dolor autodestructivo de *Los días sucios*! Este choque entre deseo y realidad es el motor creativo de Ledesma, cuya escritura toma, como hemos dicho, distintas direcciones según el estado anímico del poeta.

Al texto ‘Los ángeles que huyeron de Sodoma’ se puede aplicar con pertinencia esta afirmación de María Auxiliadora Balladares:

Más que la descripción idealizada del *locus*, me interesa destacar en este poema la línea que he venido rastreando en la obra de Ledesma, aquí presentada no ya desde la negatividad o la imposibilidad, sino desde la viabilidad: ahí donde el otro no es abyecto, es posible el amor (Balladares, 2013, 146).

Así pues, una vez que dios ha sido descartado como esperanza, y el amor ideal reconocido como pura ensoñación, Ledesma contempla el absurdo. Su naturaleza extraña, aquella que expresa en el poema ‘Distinto’, descentra su ontológicamente su yo, le impide vivir entre los hombres, sus prejuicios, sus reglas morales. En conflicto con la sociedad es intenso. Ledesma lo expresa en símbolos como la ciudad: La ciudad nos asfixia / Nos aplasta / Las casas se abren sitio a empellones. / Y el cielo enorme / Duro. / Despoblado; o los zapatos, extrañamente nombrados a lo largo de prácticamente toda la obra de Ledesma, y muy difíciles de interpretar en razón de la variedad e indefinición de los contextos en los que como símbolo se usan. El poema ‘Los zapatos’ dice:

Si los zapatos pueden
 Yo no puedo
 Pedazos de otras vidas
 Cigarrillos:
 Las colillas que un día consumí.
 Las casas
 Los salones
 Los hoteles
 Donde compré la muerte del amor
 Si los zapatos pueden recordar.
 Yo no recuerdo
 Sufro el pasado
 Hay días en que muero
 Crucificado en los recuerdos
 Quedan
 Pedazos de las gentes
 Del saludo
 Del viaje
 Del adiós
 Pedazos
 Trozos
 Quedan
 latiendo
 sobre las ciudades
 Sobre los cuartos donde respiramos
 Si los zapatos guardan...
 Yo no guardo
 La vida es un caminar sin detenerse

La importancia que Ledesma ha dado a los zapatos en su obra es llamativa, porque, por su abundancia, parece un símbolo fundamental. En este poema, se puede sugerir que aparecen como aquello que está en contacto con la suciedad del suelo, con los “pedazos”, con los “trozos”. Es bastante enigmático decir: Si los zapatos guardan... / Yo no guardo.

Los zapatos podrían referirse, como prendas de vestir que son, al ocultamiento del cuerpo, que, en la visión homosexual de Ledesma se convierte en un asunto problemático. Los zapatos se convertirían en la representación simbólica de lo que el hombre aparenta y encubre, oprimiendo el pie, el cuerpo, la naturaleza interna real del individuo.

Por último, el verso “La vida es caminar sin detenerse” hace referencia a la instrumentalidad del calzado, que hace posible avanzar sin parar, lo cual nos lleva a otro símbolo frecuente en Ledesma: la caminata, el viaje a pie, como se presenta en ‘Retrato’:

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
 No vale
 Porque hoy recuento 27 muertes.

El caminar es, en este poema, una metáfora no de la muerte, sino del ‘estar muerto’. La metáfora se puede interpretar así: la muerte es derrumbarse entero por adentro. Sin embargo, a pesar de este derrumbamiento, se sigue caminando “porque los pies se mueven”, una acción mecánica, condicionada por lo biológico.

El sujeto camina sin sentido porque ya está muerto. El vivir, como una acción meramente orgánica, sin contenido ontológico, es otra de las constantes en la poesía de Ledesma.

En otros textos, la deambulación del individuo cuya vida carece de sentido es reemplazada por una especie de fuga, de constante cambio de lugar, que resulta profundamente absurda, pues el sujeto trata de separarse de sí mismo, de huir de su yo. Observemos el poema ‘El fugitivo’:

No hay dolor más grande que el de este hombre.
 Este hombre que no tiene otro destino
 que huir... huir... huir

(...)

Y este hombre no tiene más destino
 que huir... huir... huir,
 porque no vive sombra
 detrás de sus pisadas...
 Porque no halla semilla
 que haga curvos los vientres
 y leve la caricia.

Porque este hombre jamás recibe cartas
 Que hablen de hogar, de pan, de hijos.
 Porque no tuvo nunca una palabra hermana;
 Y anduvo siempre por la vida, solo,
 Buscando la palabra prometida...
 Porque escucha cantar a los niños,
 Y sabe que en su fondo mora un niño,
 Mudo y ciego
 Que no puede cantar ni hacer la ronda!...

En este texto, dos temas son importantes: uno es la huida como un constante destierro, que vuelve al sujeto un fugitivo existencial, sin que exista falta concreta para su fuga. Nuevamente se manifiesta la imposibilidad del amor, del hogar, de la paz y la quietud. La huida perenne es una de las formas que adquiere la maldición de este individuo, caracterizado como “El que nació una noche en que Dios mismo / se había olvidado de su propio nombre”, una clara referencia a ‘Espergesia’, de César Vallejo.

El otro tema es fundamental en dos sentidos. En primer lugar, explica un campo semántico insoslayable para la comprensión del trabajo de Ledesma, que puede expresarse no como una ‘conexión con la infancia’, sino como una niñez no superada, una niñez que perdura en el poeta, quien siente que dentro de sí “mora un niño, / mudo y ciego.

El niño mudo y ciego es la estremecedora imagen del desamparo existencial que padece Ledesma, el extremo de su dolor. Como hemos sostenido, esta es solamente una las formas de expresión metafórica del conflicto ontológico del poeta. La otra es su faceta sujeto entregado al vicio y la inmundicia moral.

Ahora bien. En ambas líneas detectamos una suerte de prolongaciones semánticas que, en el caso del niño desamparado, se extienden a un deseo truncado en relación con el recuerdo de la madre, y, en el caso del sujeto vicioso, llega a una especie de enajenación y un desparpajo total sobre la existencia.

Lo primero lo podemos comprobar en los poemas ‘Retorno a la infancia’ e ‘Isla de infancia’, publicados en *Cristal*. En ‘Retorno a la infancia’, Ledesma escribe:

(...)

Detrás la sombra frágil
De una sonrisa limpia:
La Madre fina y larga
Como una estatua pura
De leche y de caricia
Y un dulce canturreo
De forma y de palabras.

Es evidente, en este fragmento, el deseo de vuelta a una etapa remota de la relación con la madre (la fase oral, del amamantamiento), y la descripción de la Madre como un ser único e impoluto. En ‘Isla de infancia’, el poeta representa de una forma semejante a la Madre:

Allí mora la Madre,
suave, blanca,

bordando con canciones
la mañana

Estos versos no podrían prestarse para presumir una relación con la madre matizada por el deseo incestuoso; en realidad, se trata de un componente más de esta Arcadia perdida que es la infancia para Ledesma, presentada en tono de ensoñación y recuerdo.

La relación con la madre, a pesar de estas evocaciones, no es nada cercana. En ‘Madre, el recuerdo ha crecido’, Ledesma se pregunta:

Madre, ¿por qué estamos tan distantes?
A veces, yo pienso que no volveré...

La figura maternal, por tanto, acentúa el desamparo, la soledad y la orfandad que Ledesma siempre lamentó. Es de suponer que, en el entorno familiar del poeta, tampoco la madre aprobaba sus ‘inclinaciones poco viriles’ para la mentalidad de la época.

Así tenemos a un David Ledesma abyecto y solitario, incomprendido y entregado al vicio carnal, desubicado en la vida práctica, infantilmente sensible. Blasfema y mata a Dios a los 20 años, y en adelante deambula por la vida atisbando el sentimiento del absurdo que le convence de la inutilidad de existir.

Su poesía sufre intensas transformaciones desde el periodo del deicidio, que, según mi interpretación, es el acto poético y espiritual que destruye ontológicamente al poeta, hasta el momento del suicidio.

Solamente en el texto ‘Teoría de la llama’, Ledesma parece encontrar una fórmula para escapar del absurdo y la tragedia. En él se plantea una ruptura consigo mismo, y la voluntad de ser otro, o ser otra cosa. La llama, como elemento destructor, cumple esa tarea de eliminar el padecimiento del poeta, de cuyas cenizas surge un ‘sí mismo’ diferente, que arde eternamente:

Ya no soy más
el hijo de mis padres,
sobrino de mis tías,
nieto 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
y canciones.

He muerto en mí para resucitarme.
Un nuevo ser me viste.
Ya no puedo decir que soy un hombre
ni que vivo en tal parte,
ni que amo,
ni que soy. Ya no soy.
Me transfiguro
en una entera llama de Poesía
que arde,
crepita
y ruge
desde adentro.
Puedo tener un rostro como un viento,
un hueso como un río,
una muerte como una canción.
Mí ser no es esta costra.
No soy yo.
Ni es mi familia.
Ni es mi pueblo. Ni
es siquiera mi nombre.
Es un espacio luminoso y puro.
Un punto indefinido.
Intangible.
Inasible.
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.
La Llama me alimenta.
Me sostiene.
Estoy enteramente poseído
de una fuerza que es magia
y armonía.
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.

Esta existencia ideal en la poesía y en el poder simbólico de la llama choca con la realidad, en la que Ledesma continúa atormentado por sus obsesiones personales, sus impulsos internos y la grosería irremediable del mundo. El producto de esta incapacidad de liberarse del sufrimiento encamina al poeta al mismo trayecto de siempre, en el que el suicidio se ve como la única posibilidad de eliminar el dolor de ser.

5. La ‘pequeña locura’

Llamaremos ‘pequeña locura’ a un periodo de la escritura de Ledesma que consta de unos cuantos poemas previos al suicidio, agrupados junto con otros textos de forma muy poco coherente y caótica: algunos datan de 1952, nueve años antes de la muerte del poeta. Otros son textos sin fecha, de temática desigual.

Estos trabajos se editaron como *La corbata amarilla* o *La risa del ahorcado*, título especialmente interesante por dos circunstancias: una es la curiosa coincidencia (que tal vez no fue tal) entre el nombre del libro, el poema satírico homónimo y el objeto con el que Ledesma se ahorcó: una corbata amarilla. La otra es el acto del ahorcamiento relacionado con la risa, que conjunta por única vez dos formas de representar la tragedia y el deseo de muerte en la poesía de Ledesma: el dolor intenso y la sátira intensa nacida del odio y la venganza que proyecta ese padecimiento sobre los demás, sobre la sociedad, el mundo, la realidad entera, que es, en algunos de los textos de esta edición, ridícula, grotesca, despreciable y, por supuesto, absurda. Sobre estos textos, Vásconez Romero sostiene:

Entonces, Ledesma estaba casi al borde de la antipoesía. Su notoria intención de realizar una *poesía sardónica* desemboca en un motivo recurrente: la imagen del fuego (la inconclusa ‘Teoría de la llama’), que es toda una metáfora de la creación poética. Ledesma sabía que hay que arder en la escritura, esa pasión excluyente que sólo admite una devoción creadora infatigable (2007, 15).

Antes que una antipoesía, de intención sardónica, yo veo en estos textos una anti-lógica rizomática, según la cual no existe un eje articulador del sentido que permita acceder al poema por medios de lectura convencionales. En estos textos, los versos avanzan por donde quieren. La propia voz poética parece retirarse como representación de una entidad articuladora. El resultado es esta textualidad que se amplía y genera sentido porque las líneas rizomáticas se abren paso entre sus iguales:

Algunas veces perros estampados
Y otras caras de amigos como perros,

Larga lengua amarilla mi corbata
 Pregona zarandeándose en mi cuello

Dicen Deleuze y Guattari:

Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. (En un rizoma), cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. (13, 1988)

La *pequeña locura* antecede al suicidio y de alguna manera, lo alimenta. En estos pocos poemas, Ledesma deja atrás la desgracia y la culpa, y delinea concretamente el poema final: la muerte.

El primer texto de aquellos a los que nos referimos concretamente, que calificamos de sardónicos y destructivos son los siguientes: ‘Narciso agripado’:

Me paso media vida arrepentido
 de las cosas que hice y que no hice.
 Todos los días sábados, de tarde
 el peluquero me asesina el pelo.
 Miro caer la vida de mi cuerpo
 Como una costra sin razón. Me baño
 Con temor de resfriarme el esqueleto:
 cada vez que estornudo me estremezco

Apaño, –con virtud de filatélico–
 Cutículas y uñas y cabellos;
 Trozos que me recortan diariamente
 He roto ya en mi casa los espejos
 para no ver mi oscura muerte sorda
 gruñendo en busca del jabón, enjuta,
 caminando en pantuflas por el cuarto.

Si esto es amor, redondo amor del cuerpo,
 Decir, ¿para qué mueve el viento
 su vaporosa nalga celestial?

El tono de este poema, cuya significación no ha dejado de referirse al sinsentido y al deseo de muerte, modifica radicalmente la poética de Ledesma porque introduce, de forma franca y abierta, la risa y la burla que operan sobre la tragedia esencial del poeta, a quien vemos aquí acicalándose, embelleciéndose con vanidad, mientras la muerte, que se presenta como un ente personificado, que convive con el sujeto poético y está ya harto de ella, gruñe porque no encuentra el jabón. Los tres últimos versos son absurdos

y transgresores, con una imagen formidable por lo oportuno de la sorpresa y el sinsentido: el viento que mueve su vaporosa nalga celestial.

Evidentemente Ledesma abre aquí una línea que, por desgracia, su muerte le impidió explorar, reírse de sí, reírse del mundo, reírse de la muerte. Al fin y al cabo, una vez que dios ha sido destruido, el único símbolo absoluto en el lenguaje de Ledesma es la muerte. En este texto el poeta da un paso más: va a morir, el deseo de muerte no se ha ido, pero es posible conjurarlo por medio de la ironía.

En la misma línea se escribe ‘Instantánea’, texto en el que el poeta aparece autorretratado de manera caricaturesca:

Yo, caminando,
 Con mi ridícula persona encima.
 Saludo, contrito, resbalando.
 Pidiendo excusas, siempre caminando.
 Con mi nariz avergonzada, con
 mi frente –enormemente solitaria–
 impar, y como círculo cerrador,
 posiblemente en agonía, avanzo.

En estos poemas, Ledesma desacraliza a la muerte, y de esa forma se replantea como voz lírica y se renueva. Ya no es siempre funesta o ávida. Puede mirar la muerte, y por lo tanto la vida, con otro talante, ajeno a la gravedad de la agonía, no trágico sino jovial y vívido. ‘La corbata amarilla’ dice:

Algunas veces perros estampados
 Y otras caras de amigos como perros,
 Larga lengua amarilla mi corbata
 Pregona zarandeándose en mi cuello.

“Nada puede decir emocionante
 que haga llorar a las señoras
 como las novelas radiales o las muertes
 del algún pariente a quien trataron mal”

“Correctamente rectos mis vecinos
 que miran con anémico desprecio:
 sus oxidadas vidas se deslizan
 en sopas, adulterios y velorios.”

“Mi cerebro –terriblemente grande–
 no me permite gestos desenvueltos
 ni ser buen deportista, ni tener
 ahorros, ni leer a Winston Churchill”.

Este es un poema que critica a la sociedad de una manera renovada, en la que el poeta no se lamenta de la hipocresía y la maldad de sus semejantes, sino que se ríe de sus miserables vidas y zahiere sus costumbres y desgracias.

Quizá se posible leer estos textos como una aproximación gozosa de Ledesma al acto de la muerte. Ya no abomina de sus semejantes ni de la realidad que tanto daño le ha hecho. Haberse deshecho de dios acaso le procuró cierta paz. Lo cierto es que estos poemas se distinguen de sus composiciones de tono trágico y de las que retratan la sordidez de su vida porque existe en ellas una suerte de espíritu distinto, como si el ser del poeta hubiese alcanzado algo que por largo tiempo había estado buscando. Me parece que ese hallazgo es la libertad.

Estos poemas se escribieron poco antes la muerte de Ledesma, y es evidente que el suicidio iba tomando forma cada vez más concreta en su mente. Si la decisión estaba ya tomada, estos textos conforman el camino hacia el clóset, el ahorcamiento y el ‘Poema final’. En ‘Balada con una pulga’, Ledesma escribe:

Para llegar hasta mi muerte subo
escaleras de días y semanas.
pago mis deudas y regalo trastos
inútiles al uso: mariposas,
primaveras manchadas que no he visto,
rosas sucias de tedio,
lunas apolilladas y sombreros
donde incubé los versos que no escribo.

Por el camino me devoro el Tiempo
como un hueso sin jugo ni alimento.
De mis bolsillos rotos cae la magia
como una pulga íntima aterrada.
Finge cristal el ojo y la lagaña
crece en nube espantada. Miro el Mundo
con graves lentes nuevo adquiridos
en una tienda de utensilios viejos

Camino y siento los zapatos alas
Estornudo y me digo: “Estoy cantando”

Este hermoso poema se lee ya como una despedida: el poeta ha tomado el camino de la escalera que lo llevará a la muerte. Paga sus deudas y deja sus pertenencias, señal de que el fin se ha decidido. Sin posesiones, lo único que tiene es magia que cae de los bolsillos rotos, signo de su actual pobreza.

En este punto se enuncia la metáfora nuclear del texto: la magia es (como) una pulga íntima aterrada. Me parece que esta metáfora puede abarcar la autoconcepción poética que Ledesma conservó toda la vida: el contraste entre la magia que le cae de los bolsillos, magia con la que se puede conseguir cualquier cosa, con la que se puede hacer cualquier cosa, y la íntima pulga aterrada, es la paradoja de su profundidad espiritual, su inteligencia, su sensibilidad poética, sus dones líricos, y su triste e insignificante, aterrado ser, empequeñecido desde siempre.

Ledesma debió tener conciencia de su grandeza. Lo dice irónicamente en ‘La corbata amarilla’ (“Mi cerebro terriblemente grande”); y, asimismo, debió comprender que algo en su ser le impedía desplegar toda esa grandeza. De ahí su autocompasión, su conciencia de que había sido marcado desde un inicio y para siempre, de que sería *distinto*, como lo dice en su poema titulado así. No pudo sobreponerse al ultraje de la vida como se le había presentado. Entendió que la existencia no tenía sentido si el sufrimiento sería eterno e irremediable, alcanzó la paz de la decisión final y fue capaz de escribir:

Camino y siento los zapatos alas
Estornudo y me digo: “Estoy cantando”

Solo cuando decidió su muerte, David Ledesma fue capaz de volar.

6. El suicidio, último poema

El ‘Poema final’ no es más que la conjunción concreta de poesía y vida, la expresión de la unidad ontológica, la voz del sí mismo que constituye la pretensión de verdad de la metáfora. No es posible comprender este texto ambivalente sin aceptar su duplicidad irremediable. Se dirige a alguien: ¿a la amada, a la madre, a la hija del poeta? ¿a cualquier lector? A veces, al leerlo, tengo la impresión de atisbar, de espiar un asunto privado y que no me incumbe. En otras ocasiones pienso que este poema me ha hecho entender lo que se siente cuando se ha deseado con desesperación la muerte.

Poema final

De pronto...
como cortado o incompleto,
como un silencio nada más...
¡desciendo!
Como una sequedad en la garganta;
como una pausa en que
vacila el aire.

¡Amor mío... Amor mío...!
 ¿Qué cosa puedo darte?
 Tú me has dado tan sólo tu presencia,
 tu sonrisa y a veces tu aliento,
 una proximidad nada más.
 Yo te regalo un muerto. ¡Cuidalo bien
 ... es tuyo!

Solamente recuérdalo
 cierta fecha de octubre,
 porque donde tú naces yo termino....
 Y mientras tú me pienses, viviré.

De pronto
 toda la vida se hace un punto;
 se hace un grito;
 se hace la más perfecta y dulce música.

Perdóname, hija mía. No conozco
 si no 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.
 No me entienden.

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
 de íntimo dolor pesa y resuena
 como pasos andando por dentro,
 como trompadas en el alma...

Amor mío, perdóname. Lo sé.
 Ahora ya puedo amarte. ¡Nada más!

Puedo decir que estoy en tí, que vivo
 libre, sin huesos,
 como un aire vivo,
 como algo que sí puedes amar.

¡Ah! Lo demás. Ya lo demás no importa...

Simplemente no se es.
 No quedan huecos.
 Apenas un momento de silencio
 y nada más.

La rueda sigue andando.
 El molino no deja de moler.
 Ni nadie pierde su trabajo a causa de un tornillo que se rompe.

¿Lloran? No sé.
 Yo no he querido el llanto.

Adoro las inmensas bocas frescas
 que se abren al impulso de la risa.
 Y la música adoro. Y la alegría.
 Y las cosas más limpias de los seres:
 por ejemplo, los besos, los adioses,
 la mano que se pone sobre el hombro,
 los niños y los perros indefensos.

Pero de pronto es necesario irse.
 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.
 ¡Suprimirse de la vida para siempre!

¡Cuánto nos estremece este texto, que nos impone la sensación de estar asistiendo al acto de morir! ¡Con qué serenidad y sosiego el suicida transmite sus ideas y sensaciones previas a la muerte! El ‘Poema final’ explica cabalmente lo que Blanchot denomina “muerte contenta”, un fenómeno espiritual que ocurre en el artista, quien mantiene el dominio y la soberanía frente a la muerte mediante la quietud de su espíritu, ya muerto, en realidad.

El poema no cae en lamentos ni patetismo exagerado; antes bien, lo que hace es explicar las razones del suicidio, que no son específicas ni concretas, sino puramente existenciales:

De pronto...
 como cortado o incompleto,
 como un silencio nada más...
 ¡desciendo!

El ahorcamiento en el clóset equivale metafóricamente a evadirse por siempre del encierro, en el sentido planteado por la ‘epistemología del clóset’. Pero parece una

salida paradójica, porque el cuerpo queda colgado, precisamente, en este lugar que simbólicamente sirve al homosexual para separar su vida privada de la vida ‘normal’. En cuerpo queda atrapado en el clóset. ¿En qué sentido, entonces, Ledesma escapa de esta ‘cárcel que es a la vez refugio’. Que Ledesma se recluyera en el clóset, querría decir metafóricamente que el poeta no fue capaz de dar libertad a su naturaleza abyecta y se internó eternamente en su escondite.

Pero el hecho de que haya escogido este sitio real y concreto *para suicidarse* cambia completamente el sentido del clóset, pues es el escenario de la muerte en tanto liberación como si fuese un pasadizo secreto que lo alejara de la crueldad y el absurdo de la vida, como lo atestigua el ‘Poema final’. La caída, el ahorcamiento, que es para Ledesma una representación del gozo (afecto de alegría, diría Espinoza), constituye, en un sentido temporal mínimo, instantáneo, casi imperceptible, un descendimiento: el cuerpo desciende por fracciones de segundo, y su trayecto hacia el vacío no es detenido por superficie alguna. El cuerpo queda suspendido.

Considero que para Ledesma, el ahorcamiento es un metáfora de la libertad en plenitud, que le permite por fin mostrarse tal cual es como se registra en el ‘Poema final’, que es también un documento. Que el cuerpo no llegue a tocar el suelo implica, simbólicamente, que Ledesma, después de haber consumado el suicidio, jamás volvió a tocar la superficie del planeta, la tierra, la grosería de la realidad. Su cadáver colgante es una imagen que se relaciona de alguna forma con el vuelo, con la salvación, con la huida gloriosa y definitiva.

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.

El componente del odio paterno está implícito, porque el clóset es un dispositivo impuesto por la heteronormatividad para ocultar la diferencia vergonzosa del homosexual, cuyas tendencias sexuales son impresentables. Sin embargo, en este proceso de agonía en secreto que constituye lo absurdo de la existencia para Ledesma, el fin parece implicar una continuidad, una prolongación, que se expresa cuando se genera una dádiva, una ofrenda, un legado (ya lo dijo en ‘Teoría de la llama’: He

muerto en mí para resucitarme): el muerto, que es el propio Ledesma, quien solo puede entregarse después de atravesar la muerte, porque la vida, en cambio, se lo ha impedido.

¡Amor mío... Amor mío...!
 ¿Qué cosa puedo darte?
 Tú me has dado tan sólo tu presencia,
 tu sonrisa y a veces tu aliento,
 una proximidad nada más.
 Yo te regalo un muerto. ¡Cuidalo bien
 ... es tuyo!

Este legado es esencial como dádiva en el ‘Poema final’, pero es también ambiguo: el muerto que se entrega a la amada, a la que se increpa sutilmente haber dado poco: “Tú me has dado tan sólo tu presencia, / tu sonrisa y a veces tu aliento, / una proximidad nada más”, es un cadáver para cuidar. Es un encargo macabro, ¿acaso en clave de desquite, venganza, chaza cruel, broma despiadada? Mucho de la última poesía de Ledesma está revestida de estas connotaciones cáusticas, sarcásticas, mordaces.

También es fundamental reparar en la tranquilidad con la que el poeta compone este poema. Es el fin representado como paz y sosiego, la muerte como un culmen sencillo y natural, en el que se conjugan la angustia existencial ya superada, la visión de lo absurdo aceptada y acaso comprendida. En el ‘poema final’, matarse es un acto que se ejecuta sosegadamente, pues parece no implicar mayor sentido, ya que la vida, en general, carece de él.

Pero de pronto es necesario irse.
 De pronto es necesario ser no-ser,
 abrirse una ventana,
 o acabarse
 sencillamente

La ambigüedad del legado está también representada por la doble dimensión pragmática del texto, que por un lado es una nota suicida y explica la decisión de morir, pero también es el poema que expresa la culminación de una escritura que ha llegado a su límite, e invita a mirar hacia atrás, al largo camino de vivencias que se materializaron en poemas hasta llegar al culmen. En el ‘Poema Final’ se recoge de alguna forma el espíritu de toda la obra de Ledesma, y en ese sentido es una conclusión, tanto en su acepción de ‘terminación’ como en la de ‘resultado de un proceso’.

En este proceso poético lleno de experiencias intensamente tristes y dramáticas, no deja de observarse un contrapunto curioso, que hace al lector encogerse de hombros, una suerte de desenfado, de humorismo, de jovialidad, que vemos en los poemas de *La*

risa del ahorcado, como si el gran descubrimiento de David Ledesma fuera que vivir o morir no tiene, al fin y al cabo, tanta importancia, pues igual desapareceremos. ¿No es esta la actitud más vivamente absurda de los tres poetas que he analizado?

El poema final, fue hallado por el comisario de turno, “en el bolsillo de su camisa (la de David Ledesma) en el instante de levantar su cadáver que pendía sujeto a una corbata amarilla en el closet (sic) de su habitación” (Espinel, 2007, 259).

Sobre este texto, Ángel Emilio Hidalgo ha dicho:

El ‘Poema final’, texto que fue encontrado en su camisa, la noche que se suicidó—representa la lúcida y serena constatación del fracaso; la postrera confesión del ser caído; la renuncia de ser en este mundo, el David que gritó, mordió y combatió en silencio, viviendo “en ciega Poesía, desterrado” (Hidalgo, 2007, 232).

Hemos seguido a David Ledesma en su peripecia vital y poética, que no fue muy prolongada, pero sí intensa y dolorosa. La impresión que deja su obra es la de un ‘dolor de ser’ constante y absoluto, que jamás lo dejó ni por un momento. Su condición de homosexual sufrió las más enconadas embestidas en sus propios familiares y de la sociedad.

David Ledesma enfrentó con talentos diferentes esta discriminación que lo deshumanizaba. En un principio, como una víctima de la vida. Después, con el atrevimiento y descontrol que la liberación de sus represiones le produjeron. Luego, con odio puro dirigido a Dios y a sus congéneres, y, por fin, con tranquilidad, paz, y algo de humor. El suicidio para él no fue un escape. Fue una necesidad largamente postergada, que llegó con la escritura y le permitió salir de este mundo absurdo en el que su alma se asfixiaba.

Capítulo cuatro

Tres poéticas sobre la muerte

1. Lo absurdo: el camino hacia el suicidio

En su célebre obra *El Mito de Sísifo*, Albert Camus es tajante en el planteamiento de su objeto de reflexión y de la tesis que se desprende de él: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía” (1985,15).

Para el pensador francés, toda especulación filosófica está vinculada con esta respuesta definitiva. Toda suerte de elucubración o reflexión filosófica enmascara el hecho de determinar si tiene sentido vivir, y dar con una solución satisfactoria a este problema equivale a haber encontrado la esencia de toda indagación intelectual y espiritual.

Pero Camus va mas allá. Cuando cita a Nietzsche (1985, 15), que afirma que todo filósofo genuino debe predicar con el ejemplo, está insinuando otro problema capital, que puede expresarse en estos términos: ¿debe matarse quien ha descubierto lo absurdo de la existencia?

Estas reflexiones iniciales nos entregan a un primer problema vinculado con la tesis que he desarrollado: ¿Qué relaciones hay entre la muerte, comprendida como el hallazgo de la única forma de escapar de lo absurdo de existir, y la escritura, entendida como el ejercicio creativo de la inteligencia y el pensamiento para indagar en los sentidos de la realidad y la vida concreta? Si consideramos al artista, y, en el caso de este trabajo, al poeta, como un tipo de ‘pensador’, como un sujeto que reflexiona sobre sí mismo y sobre la vida, cuya obra es el resultado de esta actividad reflexiva, no resulta difícil relacionarlo con el hombre que filosofa, que indaga en los recovecos de su pensamiento y su emotividad, del que habla Camus.

Así, muy lejos de las hipótesis y explicaciones de las ciencias médicas o de la psicología, el discurso interpretativo que se ha desarrollado en las páginas anteriores centra al ‘descubrimiento’ de Albert Camus en el alma de los poetas suicidas: el suicida llega a serlo porque es un hombre en extremo pensante, en el sentido filosófico o creativo, cuya lucidez y capacidad de reflexión lo lleva a la generación de una obra

problemática que le plantea un dilema inevitable: ¿cuál es, en determinado momento, el sentido y el valor de la vida? Frente a esta interrogante, se debe tomar partido y actuar.

Hemos mostrado cómo, en el caso de cada uno de los tres poetas cuya obra hemos interpretado, todos, en un instante específico, se decantaron por la muerte. Decidieron soberanamente terminar con el absurdo, vislumbrado por ellos en sus reflexiones y su internamiento en la conciencia del 'sí mismo' como manifestación de su particular forma de ser en el mundo. Este ser, único, halló en la muerte un sentido que no pudo encontrar en la vida, que fue, en términos existenciales, insípida, opaca, absurda.

La naturaleza radical de esta *conciencia de lo absurdo*, que es el concepto clave en el pensamiento de Camus, conduce al individuo pensante a reconocer una lógica que le muestra, claramente y sin mayores obstáculos, el sinsentido de la existencia. Este sinsentido es conocido o presentido por todos: se nace para morir, y el penoso íterin que constituye la vida es doloroso y vacío.

Para los poetas, cuya misión es la búsqueda constante del significado de la cosas, de los actos humanos, de la naturaleza, de Dios, la constatación de la inexistencia o la futilidad de tales objetivos es devastadoramente absurda.

Pero son pocos los que se matan. Incluso la mayoría de 'filósofos', los pensadores que reconocen con frecuencia la verdad definitiva que reza que la existencia *es lo absurdo*, no llegan sino en contados casos a quitarse a vida.

Esto es llamativo, puesto que el dictamen de Camus parece no funcionar en todos los casos. Más todavía, la conciencia de lo absurdo puede generar en el sujeto la búsqueda de sentido, de certidumbres, de justificaciones, de razones que se juzgen válidas para vivir. Así, muchos persiguen grandes objetivos que anulen la evidente falta de significado del existir. Frente a ello, Camus sostiene que aquel que vive por un ideal que justifica su existencia es, en realidad, un ser que busca la muerte, alguien que se dejaría matar por el ideal que defiende. Un suicida a la inversa, se diría (1985, 16).

Los que han reflexionado y comprendido la vida como lo absurdo, aunque no incurran en suicidio, han vislumbrado, ciertamente, la lógica del suicida; no obstante, no la llevan a sus posibilidades extremas. No la interiorizan ni llegan a practicarla. Pueden pensar en el suicidio, hablar y escribir sobre él, reconocerlo como una salida, como una solución o como una simple consecuencia de la absurda condición de estar vivo; son capaces, pues, de imaginar y fantasear en matarse.

Si no lo hacen, no se debe a una falta de comprensión de lo absurdo del existir. Sencillamente, estos individuos, que han comprendido el suicidio y entienden su significado, no llevan la experiencia del sinsentido a su posibilidad última, a la radicalidad de la lógica de lo absurdo cuya ‘conclusión’, término que debe entenderse aquí más como el resultado de un juicio racional que como ‘finalización’ o ‘terminación’, es clara y incuestionable. Esto es: resulta evidente que hay que matarse.

El suicidio es, así pues, un asunto que responde a una decisión íntima, a un tremor interno alimentado por la contundencia de un proceso del pensamiento que llega a penetrar honda y definitivamente en el espíritu. El suicida es un sujeto que, a fuerza de reflexiones, llega a ‘minar’ su ser de forma que este no encuentra otra respuesta más que abandonar la vida (1985, 17).

Camus enfatiza la importancia de la palabra ‘minar’. Se trata de una destrucción lenta y constante. Lo que se destruye es el ánimo, la voluntad, como atributos espirituales. La fuerza que mina el espíritu es la razón. Ya se ha dicho que quien razona sostenidamente, de forma consecuente y con insistencia, llega a contemplar la vida como lo absurdo. Esta revelación es incontestable. El espíritu, minado en su voluntad de vivir, experimenta intensamente este proceso. El pensamiento genera en él la lucidez y la claridad para reconocer la única posibilidad a la que conduce la lógica de lo absurdo. El hombre que reflexiona construye así su camino hacia la muerte.

Para Camus, el término ‘minar’ es absolutamente significativo. Insustituible. El espíritu del suicida está socavado por sus propias dudas y por sus propias respuestas y descubrimientos frente a esas dudas. ¿Cómo se construye el espíritu sino sobre la fe y la creencia, sobre la esperanza y la certeza? Para aquel que desea dejar la vida, la creencia se ha convertido, razonablemente, en una experiencia hueca, en una aporía. La sabiduría no le indica más que una verdad: la muerte.

Según Camus, quitarse la vida no es esencialmente un problema social ni tiene que ver necesariamente con la salud mental o física. Hay una conexión interna, real e íntima entre el individuo y su decisión de suicidarse, un vínculo que, en principio, tiende a excluir lo externo. Esa es la razón por la que no todo el mundo se suicida, por más que las circunstancias de su vida sean intolerables. El suicidio no está determinado por las condiciones en que se lleva la existencia, por más duras y precarias que estas sean.

Lo que el filósofo francés quiere decir es que, más allá de estos factores circunstanciales que se entienden como razones que pueden desatar en el individuo el

impulso del suicidio, existen otras poderosas fuerzas, definitivas, determinantes, que actúan en el sujeto mostrándole el camino de la muerte. Estas obedecen a su pensamiento, a su racionalidad, cuya persistencia y consecuencia le llevarán al extremo lógico que lo convence, como si fuese una ley física, de que la vida no merece ser vivida.

La esencia ‘filosófica’ del suicidio se ve, pues, en primer plano. El sujeto se quita la vida no solamente porque el mundo exterior le parece insoportable. De hecho puede serlo, pero eso no resultaría evidente si el pensamiento no privase al espíritu de la voluntad de vivir, es decir, si no le mostrase lo absurdo. Luego, es la existencia misma la que no se puede tolerar, y eso se descubre inicialmente en el fuero interno que sitúa al sujeto frente a su sinsentido. Dice Camus sobre el suicidio: “Un acto como éste se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra. El propio suicida lo ignora. Una noche dispara o se sumerge” (1985, 17).

Así pues, era necesario hallar una metodología de lectura que permita penetrar en los diversos niveles significativos de los textos de los autores suicidas que me propuse estudiar, con el fin de comprender su ‘dolor de ser’, su ‘visión de lo absurdo’.

En este sentido, las enseñanzas de Paul Ricoeur fueron imprescindibles. El ser emana del texto. El camino para comprender esta afirmación es la interpretación hermenéutica. El poema, que es texto y escritura, se presenta como un dispositivo al cual el lector se aproxima con la consigna de desentrañarlo, abrirlo, interpretarlo. La lectura opera sobre el poema (que es una metáfora viva, pues ha destruido su predicación como enunciado literal) de manera que va encontrando nuevas posibilidades de comprensión e innovaciones de sentido. La referencia del texto se aleja, pero no desaparece. Como explica el profesor Juan Camilo Suárez:

En la fijación escrita este movimiento de la referencia se intercepta. Intercepta y no suprime, y en esto es enfático Ricoeur para evitar la proposición de un texto absoluto, tentación presente también cuando se trata del poema como texto autónomo. Puesto que el lector tiene en frente en principio, y desde el punto de vista puramente objetivo, signos. Palabras diseminadas sobre la página en relación particular con el espacio en blanco. La referencia se suspende, queda diferida y al quedar fuera del mundo el texto es libre de establecer relaciones con otros textos que pueden ocupar el lugar de la realidad circunstancial del habla. (119, 2010)

La referencia en estado de suspensión permite que el acto de lectura se presente como un acto creativo, como el reconocimiento y la concepción de nuevas posibilidades de significación: “Así surge una tarea central de la interpretación textual: efectuar, mediante el acto de lectura, la referencia suspendida que, en el caso de la poesía, genera

adicionalmente una apertura mayor en razón de su ambigüedad, de la polisemia que la caracteriza” (Suárez 119, 2010).

La referencia suspendida se renueva y multiplica en el acto interpretativo, que explora otras posibilidades de referencialidad surgidas de la apertura del sentido hacia otras dimensiones de significación. Esta operación hermenéutica consiste en poner en contacto nuevamente al poema con el mundo, pero en una dimensión dialécticamente superior, de manera que sea posible “articular un discurso nuevo al discurso del texto” (Ricoeur 2006, 140). Este ha sido el mayor aporte de la metodología de la interpretación hermenéutica a mi trabajo.

Para Medardo Ángel Silva, su tragedia vital tomó una forma embrollada: su inteligencia le mostraba con claridad precisamente eso, que era un hombre talentoso, brillante, que en su contexto social hubiese llegado alcanzar altos objetivos. Pero la vida le juega una broma cruel: le vuelve un impedido social, un sujeto marcado que debe clausurar sus proyectos a causa del desequilibrio en el que le sume su condición étnico-social y su origen. Su juventud no lo ayuda. Es soñador e impulsivo. Su poesía, antes que sostener la firmeza de su yo, lo va descomponiendo.

La pregunta que torturó a Medardo Ángel Silva fue siempre la misma: ¿Por qué? ¿Por qué fue dotado de tales talentos si nunca iba a poder llegar a nada con ellos? No desdice su amor por la literatura el hecho de que, mediante el reconocimiento al que aspiraba, quisiera alcanzar un modo más digno y cómodo de vivir y un lugar en la sociedad.

El impedimento que lo condena es introyectado por Silva a tal punto que lo enferma. Parece un capricho su reacción frente a la escasa repercusión de su libro. Es evidente en sus poemas su degradación espiritual y anímica. Todo a ello a los 20, 21 años. ¿Cómo se puede llegar a la ancianidad, como han explicado muchos críticos el conflicto de Medardo, no bien terminada la adolescencia?

Silva comprendió que la paradoja que implicaba ser mulato en su contexto sociocultural anulaba cualquier posibilidad de entrar y permanecer en esa sociedad a la que él aspiraba y de la que se creía merecedor. La literatura, por desgracia, no podía cambiar el color de su piel.

Su conflicto fue, así pues, ante todo social. No fue amatorio, aunque respondió de cierta manera a las modas literarias del modernismo. El suicidio pudo ser una forma de escape de sus condiciones de desventaja, pero también una estrategia que le garantizaría la eternidad y la grandeza. Su angustia proviene de las inseguridades de su

yo, mulato, joven y ambicioso. La escritura en sí misma no le causó angustia. Se sentía capaz de escribir lo que fuese. Podía hacerlo, pero su enorme dolor se lo impidió.

Medardo Ángel Silva no tuvo que luchar contra el lenguaje, no se vio en la necesidad de combatir por conquistar el significado vivo de su mundo metafórico. La escritura se le daba como una melodía a un músico virtuoso. Si sus inquietudes poéticas hubieran madurado, hubiese seguido hallando sentido en la escritura. Pero antepuso a ella la ambición fundamental de su vida, que fue ser aceptado por la sociedad, para lo cual debía aceptarse a sí mismo. Esa fue su gran derrota. Su secreto, su padecimiento.

El rechazo de Rosa Amada Villegas, su supuesta enamorada, jamás puede ser la causa de su decisión de matarse. Silva no era capaz de amar. Era un narcisista, por más que haya escrito 'El alma en los labios'. La hija que tuvo con una chica que su madre protegía nunca le causó la más mínima alegría, ni siquiera una ilusión tímida. Ella no existe en su poesía.

Cuando planteé esta tesis, uno de mis objetivos era llegar a comprender, por los medios que la interpretación ofrece, si había en la escritura de un suicida algo que la diferenciara, un rasgo distintivo, indicios de la agonía y el sufrimiento que uno puede suponer enfrenta aquel que quiere matarse. Una vez realizado este estudio, no quedan dudas, en mi lectura interpretativa, de que todo aquello está en el texto. En el caso de los tres poetas que hemos analizado, he llegado descubrir segmentos textuales en los que la palabra, el lenguaje, la metáfora, se convierten en algo así como una anunciación. Habiendo comprendido el dilema del poeta, una vez interpretado el sentido de la dificultad de la vuelta al mundo referencial de su agónica experiencia poética, no es descabellado reconocer el absurdo, la pérdida de sentido de la vida y el deseo de muerte. La poesía de Medardo parece ir enfermando. Cada vez es más triste y oscura la agonía de su voz y su decir.

2. ¿Qué es lo absurdo?

Camus identifica al razonamiento como el motor de la constante destrucción del espíritu, de este 'irse minando' que experimenta el suicida. Quien no piensa a profundidad, quien no reflexiona, se entiende, no corre el riesgo de llegar a matarse. No está minado, ni lo estará, pues no llegará a comprender la dimensión absurda de la existencia. El hombre que reflexiona hasta el extremo, en cambio, se encuentra parasitado por la falta de sentido:

El gusano se halla en el corazón del hombre y en él hay que buscarlo. Este juego mortal, que lleva de la lucidez frente a la existencia a la evasión fuera de la luz, es algo que debe investigarse y comprenderse. (1985,17)

Camus explica su concepto central, lo absurdo, como un hallazgo espiritual al que se accede después de un inquisitivo proceso de búsqueda de significado al que se somete a la vida y la realidad. El suicida busca explicaciones totales, verdades absolutas que apaguen su necesidad de sentido.

Pero ni la fe ni la ciencia brindan satisfactoriamente estas explicaciones. Siempre hay algo que lleva al sujeto a nuevas dudas y sospechas. Este no es el caso de quien llega a suicidarse por sufrir agudas penas o por ser víctima de hechos insoportables: “El que se mata por reflexión, es, en cambio, un confesor. Admite que la vida lo ha sobrepasado, que no la comprende y no puede existir en ella, que no merece la pena” (1985, 18).

Esta claudicación lleva al individuo a vivir un sentimiento particular, que “priva al espíritu del sueño necesario a la vida” (Camus 1985, 18). Así, el mundo se vuelve distante. No se trata solamente de que el mundo y la vida sean hostiles y amenazantes. Parece más bien que no existe una explicación del mundo. La vida se vuelve, así pues, una experiencia desarticulada, lejana, impropia y ajena: “ (...) en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida” (Camus 1985, 18).

Esta reflexión de Camus me hace pensar en el poeta suicida como un sujeto que no tiene adónde ir. Todo lugar, todo espacio, será para él un segmento reducido del mundo que no entiende. ¿Dónde hallará la tranquilidad, la paz de ver respondidas sus incansables dudas? En ninguna parte, ni en el hogar, ni en el templo, ni en el paraje paradisiaco junto al ser amado. El espacio es para el suicida un inmenso, inacabable desierto. La experiencia del absurdo es poderosa: tiene la facultad de borrar las ilusiones (tanto en el sentido de ‘deseos’ como en el de ‘ensueños o visiones’).

El único espacio al que el poeta suicida puede acceder es al ‘sí mismo’, a su propio yo. Es el ser del poeta donde el poeta habita. Pensemos en los ‘lugares impensables’ donde solo la palabra poética de Dávila Andrade puede albergarse.

Este espacio se vuelve concreto y perceptible en el lenguaje, en el texto. Es el texto, en su dimensión real, donde el ser del poeta se encuentra. Las palabras pueden pensarse como espacios en donde mora el sentido. Este es el mundo del poeta, donde

reposa su yo.

Lo que vemos en la tarea poética de César Dávila Andrade es una implosión del ser. ¿En qué consiste su autodestrucción? En su escritura monstruosa, en la fabulosa experiencia de dinamitar el lugar donde mora su ser. Su visión de lo absurdo no se concentró en la vida en general, ni en las experiencias dolorosas, ni siquiera en su alcoholismo. El dolor supremo le pareció la poesía. La poesía: un mundo de dolor hecho de palabras.

Para Dávila Andrade, al poesía no es el dolor más antiguo de la Tierra porque trata del mal, o de la enfermedad, o de la injusticia, o del pasado y los recuerdos que hacen sufrir al hombre. La poesía es dolor porque el lenguaje es la materia de la que está hecha el ser. El 'sí mismo' de Dávila son sus palabras. Sus extrañas adjetivaciones, sus atributos impertinentes, sus mayúsculas irresolubles. Es la forma en que este hombre borró su propio yo y lo convirtió en un lenguaje ilegible e intratable. La poesía es dolor porque al destruir el sentido, el sujeto debe morir con esfuerzo, con sufrimiento, desfigurando todo aquello que en algún momento fue bello, amado, entrañable, incluso su propio ser que, por la escritura, puede transformarse en el de un extraño. Entonces hay que desterrarse a otro espacio, a otros lenguajes. Y Dávila lo hizo varias veces.

Una vida tomada por el absurdo se transforma así en un prolongado periodo discontinuo, aislado y sin trascendencia. Es un *continuum* de experiencias insatisfactorias que no alcanzan a dar muestra de la importancia o la necesidad de ser vividas. Esto produce una enajenación, una escisión, un cisma que hace al hombre experimentar la insignificancia absoluta de todas las cosas. Afirma Albert Camus:

Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. Como todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio, se podrá reconocer, sin más explicaciones, que hay un vínculo directo entre este sentimiento y la aspiración a la nada. (1985, 19)

Por eso, el sujeto se plantea la muerte como una única y real posibilidad de salida. Piensa en ella, la evoca, la imagina hasta llegar a deseirla. Puesto que está vivo, su deseo de aniquilación solo puede expresarse como una fantasía que tiene como referencia la muerte de otros. No nos vemos morir antes de hacerlo.

Mientras el suicidio no se ejecute, no puede existir una verdadera experiencia de la muerte; cualquier manifestación del deseo de muerte no es sino una simulación, una anticipación, una escenificación imaginaria. El deseo de muerte se convierte así en una

proyección de la imaginación, en un acto creativo, en una potencial *obra*.

Obrar la muerte es lo que hizo David Ledesma. Su poesía, aunque no es extensa, da la impresión de constituir una larga agonía correspondiente a un padecimiento constante, al principio con pocos matices, después desenfrenado e incontrolable.

No es posible saber si Ledesma obró su muerte u obró su poesía. La escritura fue para él una forma de agonía, y cada verso lo acercaba al suicidio. Es mi impresión que él nunca se planteó un proyecto poético a largo plazo, ni que buscara mediante su obra el favor de los lectores, la crítica o el juicio histórico.

De los tres autores cuya obra hemos interpretado, la escritura de Ledesma es la que más se apega a su ser vital. Su experiencia creativa incluye fundir y confundir al sujeto poético con el yo biográfico, de forma que la poesía adquiriera el espíritu de una confesión. Esta manera de plantearse la obra no es un recurso ni un procedimiento artificial, como lo es la escritura, sino una ampliación del lenguaje poético al terreno del ser corpóreo, existente como individuo de carne y hueso.

Los textos en que Ledesma habla de sí mismo con su nombre y su apellido son verdaderas y profundas transgresiones de los dos planos que entran en tensión en el lenguaje metafórico de la literatura. Se trata de una transgresión del ámbito textual, que admite al sujeto poético como resultado de la invención, la imitación o por lo menos la transfiguración de un individuo real, el devenir del yo, diría Deleuze.

En algunos poemas del Ledesma, el sujeto poético vive en la realidad y se ha sentado a escribir los textos en los que consta ambiguamente también como el individuo biográfico, como David Ledesma Vásquez.

La otra transgresión se produce en la otra orilla, en la vida real de Ledesma, que escribe sus poemas como una forma de dar cuenta de quién es, de qué siente, de lo que desea realmente, en la vida concreta y cotidiana.

Cualquier forma de análisis que nos invite a considerar a textos como un artefacto absolutamente autónomo no tiene manera de llegar a la comprensión de la dimensión existencial y ontológica de esta poesía, cuyo elemento más importante es la proximidad y virtual identificación de la vida del autor con su escritura, que fue constante aunque desigual, pero que es irrefutable por la forma en la que Ledesma concluyó con su vida y al mismo tiempo con su obra.

Antes de morir, lo último que hizo fue escribir sobre su muerte, y en este caso el texto no fue ya una fantasía suicida sino el documento poético de su consumación.

3. La poesía como itinerario suicida

De lo dicho, hay que resaltar la afirmación capital de que el suicidio es el resultado de una particular capacidad para pensar la existencia de cierta manera, de la reflexión ordenada y consecuente sobre la vida, de la coherencia de las ideas y de la lógica. Esta aseveración resulta de gran importancia al considerar la clase de sujeto que es el poeta que se mata. Se excluye aquí toda noción relacionada con la sensiblería o con el sentimentalismo.

Lo que verdaderamente explica la relación entre el artista, su escritura y el suicidio es el proceso por medio del cual la obra arroja su luz sobre la naturaleza del absurdo de la vida que ha experimentado el escritor. ¿Cómo llega el poeta a la visión de ese absurdo? ¿Cómo escribe sobre él? Y después, al madurar su lógica, ¿de qué forma empieza a imaginar su aniquilación? ¿Cómo se esconde esa fantasía proyectiva en su escritura?

La palabra del artista sobre la propia muerte cobra aquí un sentido fundamental por su naturaleza profética. El poeta solo ha vivido: la muerte para él es aún imaginaria. Solo puede acercarse a ella mediante los elementos que le otorga su creatividad. Solo puede aprehenderla mediante la imaginación. Cuando lo absurdo ha sido asimilado e interiorizado, la ideación suicida se va instalando poco a poco en la mentalidad del poeta. Este poder anticipatorio del lenguaje poético es esencial: engendra la escritura, el poema, la poética sobre la muerte, aún irreal pero ya *pre-vista*, y configura su existencia como posibilidad. Implica, para el artista suicida, una aproximación hacia aquello que lo llama y absorbe, pero que todavía desconoce. Inversamente, pero en la misma lógica, el suicidio consumado adquiere el significado de una desenlace, de un epílogo que justifica y cohesiona la obra que se deja atrás.

De acuerdo con estas ideas, he descrito una suerte de ‘proceso’ cuyo objetivo es clarificar una de las hipótesis del trabajo, que busca explicar la forma en que la obra se vincula con la capacidad creativa de poeta, que fantasea hasta alcanzar la visión de su propia muerte. Esta visión se halla, incontestablemente, en todo escritor suicida. Esto no quiere decir que el poeta suicida planifica necesariamente, en todos los casos y con todo detalle como ha de matarse, aunque puede suceder así, sino que, cuando el suicidio anida en la mente del escritor, este aplicará sobre la idea su creatividad, imaginando cómo se matará.

El artista que se quita la vida ha imaginado esa autoaniquilación, la ha presentido, se ha acercado a ella y ha escrito, la ha convertido en verso, en palabras, en

poema. Esta experiencia de ‘vivir la muerte’ por medio de la obra constituye un elemento fundamental en la escritura de cualquier autor suicida.

Su trabajo *contiene* su visión de lo absurdo. Ese trabajo es una figuración que finalmente se desvela como un itinerario que marca la lógica implacable del sinsentido y el vacío. No se puede leer la poesía de un poeta suicida como la de cualquier otro poeta. No. Aquel engendró ya su muerte en la fantasía de su obra. En los textos del suicida, la muerte se agiganta y toma el control del poema.

Se desprende de todo lo dicho que no es posible considerar la obra artística en un sentido autárquico, como si fuese un producto espontáneo o azaroso que nada tiene que ver con una experiencia humana individual y particular. Esta vivencia, individual e irrepetible, es el sentido al cual se ha dirigido la interpretación de los textos.

Del mismo modo, siguiendo a Camus, al explicar, comprender e interpretar el pensamiento del artista, cuya lógica extrema solo puede llevarlo a la conclusión del autoexterminio, hemos entendido en cada poeta los elementos de su proceso y el sentido de su decisión. Este pensamiento igualmente, solo puede encontrarse contenido en su escritura. El poema del suicida es un signo particular. No es como el de aquel que, siendo sensible, genial, expresivo, no es un extremista, no ha llevado la lógica fúnebre de la vida hasta su desenlace natural.

Así pues, la palabra del suicida es un testimonio, o, como lo dice Camus, una confesión. Cada verso será un eslabón de la cadena que lo ata a la muerte. El poeta suicida escribe y describe su camino hacia el morir. Dejar la vida por propia mano, para el artista, no es un acto de patetismo ni una derrota. Es, acaso, evasión en tanto ha descubierto el absurdo (Camus, 1985).

Es fundamental, en esta reflexión, desterrar la noción de derrota frente a la vida que se puede atribuir al poeta suicida. Reconocer que la vida es incomprensible e inmanejable no constituye una lucha perdida. La voluntad de muerte, el deseo de abandonar la existencia no tiene que ver con la capitulación, con el fracaso, no es una rendición. Camus dice:

Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento (1985, 18).

Así pues, lo que el suicida busca es resolver el problema de la visión de lo absurdo, en el cual parece atrapado, pues la misma naturaleza absurda de la vida lo

condena a seguir viviendo. Matarse es, así pues, la solución de lo absurdo, en la medida en que es imposible comprender ni valorar la vida.

Es una curiosidad legítima la que lleva a preguntarse, claramente y sin falso patetismo, si una conclusión de este orden exige que se abandone lo más rápidamente posible una situación incomprensible. Me refiero, por supuesto, a los hombres dispuestos a ponerse de acuerdo consigo mismo. (Camus, 1985, 19)

4. La esperanza

Sin embargo, el suicida, en la experiencia de la vida, vislumbra como un camino alternativo la esperanza. Esta consiste, en general, en dotar de algún sentido a la vida que contrarreste la experiencia de lo absurdo. El suicida contempla la esperanza, y la considera. Sin embargo, es la propia esperanza lo que intensifica su convencimiento del suicidio como solución, porque la esperanza es, solamente, un espejismo que acaso mitigue, pero no soluciona la vivencia de lo absurdo.

Para Albert Camus, es indispensable llegar a la ‘ascesis de lo absurdo’ para mantener con claridad la voluntad de llegar a la muerte. Camus explica que cualquier camino que aparta al suicida de su objetivo no hace más que infundir mayor fuerza en su resolución.

Si la Iglesia ha sido tan dura con los herejes es porque consideraba que no hay peor enemigo que un hijo descarriado. Pero la historia de las audacias gnósticas y la persistencia de las corrientes maniqueas han contribuido más a la construcción del dogma ortodoxo que todas las plegarias. Guardadas todas las proporciones, lo mismo sucede con lo absurdo. Se reconoce su camino al descubrir los caminos que se alejan de él. Al término mismo del razonamiento absurdo, en una de las actitudes dictadas por su lógica, no es indiferente volver a encontrar a la esperanza introducida de nuevo bajo uno de sus aspectos más patéticos. Esto muestra la dificultad de la ascesis absurda. Esto muestra, sobre todo, la necesidad de una conciencia mantenida sin cesar (...). (Camus, 1985, 149)

Libre de la esperanza, el suicida se encuentra convencido de su visión de lo absurdo y se ve, por tanto, avocado a una decisión: matarse o seguir perdido en la existencia. La muerte se presenta como un acto simbólico (y, en alguna medida, político) que surge de un pensamiento radical; el suicidio es una acción antihumana en un sentido moral, pues la norma social reza que el ser humano ha de seguir viviendo pese a las adversidades y los conflictos de la vida.

La vida es un mandato, una orden, una imposición. Uno se mata contra la biología y el instinto, se aniquila contra el cuerpo y contra el alma. Se suicida a pesar de la familia, de los momentos de felicidad que vivió, de la ilusoria posibilidad de que se

repitan y den sentido a la existencia. Frente al absurdo de la vida solo cabe la rebelión contra la sumisión biopolítica en la que consiste conservar la vida.

Se pensará que estas reflexiones, elaboradas a partir de la lectura de Albert Camus, son extremistas y exageradas, pero examinemos, para desmentir esta impresión, a nuestros poetas.

Medardo Ángel Silva, qué duda cabe, sufría. Su dolencia no solo era espiritual. Era física también, como se comprobó cuando se practicó la autopsia a su cadáver (Pérez Pimentel, 2017). El dolor que sentía era una forma de egoísmo. Se dolía de sí mismo, y se consideraba un ser superior atormentado por un ambiente (lo municipal, lo espeso) conformado por gente vulgar que no estaba a su altura. No soportaba la idea de no triunfar en el mundo de las letras ni en la buena sociedad de su época.

Notemos que a Silva le obsesiona un absoluto: la poesía de Medardo Ángel Silva. La teatralidad con la que vivió su vida, su estafalaria vestimenta, sus antiparras falsas, sus actitudes estafalarias (ponerse a leer en las fiestas, por ejemplo), llegó a cegarle, o, por lo menos, a reducir el campo visual que le hacía falta para encontrar sentido a algo en la vida que no fueran sus propias ambiciones.

He dicho ya que la obra de Silva resulta en muchos casos superficial y melindrosa, porque mediante ella buscaba olvidar el oprobio de haber nacido con la piel oscura, y que esto le llevó a experimentar una aguda inestabilidad de su identidad. Es así: la esperanza no tuvo cabida, y los últimos poemas de Medardo, en los que habla de las criptas, las tumbas y los monasterios, representan su voluntad irrevocable de entregarse a la muerte.

La esperanza pudo llegar, por ejemplo, a través su hija, a la que no presta ninguna atención en sus poemas, o al aceptar que a su trayectoria poética le faltaba mucho por madurar, o al separarse, cosa que bien pudo haber hecho, de la estética extemporánea del modernismo para tratar de escribir y expresarse de otras formas.

Sin embargo nada de esto le atrajo ni le convenció. Se vio a sí mismo como un cadáver y por fin fue capaz de amarse, a pesar del color de su piel, por encima de su humildad y su origen.

En este punto podemos hallar el momento más intensamente modernista de Silva, que estuvo prendado de otro genial niño muerto, Arturo Borja. El sinsentido consiste, en uno de sus aspectos, en deshacerse de toda esperanza, en nunca dejar de contemplar el abismo. La confusión del suicidio de Silva es asimismo absurda. Si se mató por amor, fue por el amor que sintió por sí mismo por primera vez cuando se

imaginó muerto, al darse cuenta de que suicidarse era una posibilidad real.

La obra de César Dávila Andrade difícilmente puede conjugarse con la idea de la esperanza. Si de algo le sirvieron sus conocimientos esotéricos y teosóficos, fue para borrar de raíz en su alma esa idea ilusoria. ¿Esperanza de qué y para qué? Dávila siempre estuvo consciente de que morir es un forma de cambiar de estado, y de que todo cambio implica una pequeña muerte.

Este poeta no puede sentir ninguna esperanza porque esta es un consuelo que, en la visión de lo absurdo que ha experimentado el individuo, trata de evitar que la consumación suicida se produzca. El hecho de despegarse de sí mismo, después de abandonar poco a poco sus recuerdos, su vida cotidiana, su racionalidad, implica que César Dávila ha entregado su ser a un destino incierto, en el que el Absoluto estalla en polvo y la búsqueda de sentido le lleva a los dominios de lo Absurdo.

No puede haber esperanza, porque en el mundo del texto en el que empezó a vivir, en el lenguaje en el que habitó, no operan las reglas de la realidad, aquellas que buscan conservar con vida al individuo, aquellas que quieren mantenerlo cuerdo. Dávila traspasó ese umbral y mientras esperó que llegara el tiempo de morir se dedicó a matar lo más cercano a su ser, a su sí mismo: su lenguaje, la poesía.

Sobre David Ledesma hay que decir que la esperanza le tentó algunas veces en forma de poema. Le hizo ver ciudades fantásticas donde él podía amar y ser amado, le obnubiló con una llama que le destruiría para renacer. Sintió acaso la esperanza cuando se engañó pensando que un régimen político podía significar la oportunidad de ser aceptado y comprendido.

La decepción fue inmensa y el camino trazado por Ledesma hasta el suicidio es tal vez el más limpio y directo entre los tres poetas. Antes de matarse se rió de la muerte y buscó dar a entender que no se suicidaba solo él, sino los dos David, el que escribía y el que se lamentaba desde los poemas, que fueron uno solo en la vida, pero dos en la obra.

No hay, a mi modo de ver, tragedia en la muerte de estos poetas. No hay derrota. Nos imaginamos que podrían haber escrito mucho más, que podrían haber vivido hasta la ancianidad. ¿De qué hubiera servido eso? ¿Qué hubiese significado? Nadie garantiza que su hipotética obra hubiese tenido validez.

No es posible elucubrar si el suicidio cambió la forma de leer a estos poetas, si en nuestra sentimentalidad, el desconsuelo de haberlos perdido actúa como un genio maligno que nos hace ver sus poemas más intensos, más bellos, más auténticos. Son

ideas ilusorias. No lo podremos saber jamás, porque ese conocimiento no nos pertenece. Lo que debemos comprender es que cada poema, cada verso, cada libro, fue un momento de acercamiento al suicidio, y que, inversamente, el suicidio alcanzó su sentido porque se fue concretando en esos versos, esos libros y en esos poemas.

5. Tres actos suicidas, tres poemas, tres maneras de morir

Es el cuerpo, como entidad física que vive, como organismo en el que se sustenta y por el que se ejerce la vitalidad, lo que, en gran parte, difiere u obstaculiza en el suicida potencial el cumplimiento de su objetivo. Asegura Camus que

adquirimos la costumbre de vivir antes que la de pensar. En la carrera que nos precipita cada día un poco más hacia la muerte, el cuerpo conserva una delantera irreparable. (1985, 21)

La forma de atentar contra el cuerpo en los suicidios de Silva, Dávila y Ledesma reviste también una profunda significación. El incidente con el arma que ocurre en la villa de la desdichada Rosa Amada Villegas es un triste espectáculo que da cuenta de la inseguridad y vacilaciones del joven Medardo, que debió dudar y debilitarse en el momento fatal, pues el tiro se desvió y tomó una trayectoria dolorosamente imperfecta.

Meditemos en esta forma de suprimirse: darse un tiro. Quien jala el gatillo desea evitar el dolor de la muerte. Debe, no obstante, enfrentar el engorroso problema de conseguir una arma y aprender a dispararla con precisión. El balazo con seguridad dejará horribles marcas en la cabeza o el rostro. ¿Pensaría en esto Medardo Ángel Silva al tomar por primera vez la empuñadura del arma que lo mató?

Pero dispararse implica, inobjetablemente, un gesto de valentía. Ignoramos cuánto dolor se sienta al destruirse el cerebro, ni sabemos cuánto dura este dolor. Seguramente la ventaja de usar una pistola o un revólver es que suponemos que el sufrimiento no será excesivo. Pero los momentos previos, los minutos interminables antes de jalar el gatillo, el aparentemente insignificante movimiento del dedo al disparar, ¡cuánta angustia deben causar en el suicida!

Vemos otro rasgo de la juventud y el carácter de Silva en la trayectoria del disparo que terminó con su vida: insegura, imperfecta, casi como en el hipotético caso de un niño accidentalmente fallecido por jugar con un arma. ¿Fue así también su poesía, vacilante, aunque hermosa?

César Dávila Andrade es distinto. El ser humano, que por instinto sabe que la

integridad del cuello y la garganta es la garantía de la vida, transgrede en este caso con ímpetu y fortaleza ese dolor, ese miedo, y se corta la yugular, según el biógrafo Pérez Pimentel, con una hoja de afeitar que siempre traía.

Quien es capaz de plantarse frente a un espejo y clavarse una cuchilla en el cuello nos parece un monstruo brutal, lleno de fuerza y determinación, y de algo así como una locura infernal. Nos estremece. Acaso le tenemos miedo. Para matarse así hay que mirarse a la cara.

La muerte del que se degüella es, sin embargo, rápida, aunque sangrienta. El líquido escapa a borbotones. La vida sale despedida del cuerpo. La escena que se forma es lamentable. Un cadáver yacente sobre un mar de sangre. Salpicaduras, manchas.

Parece una forma de morir acorde a Dávila Andrade si consideramos sus ‘intensidades’: el alcoholismo, el delirio, la irracionalidad poética, el dolor más antiguo de la Tierra, la búsqueda de Dios que pronto perdió sentido.

Se sacrifica a las bestias mansas, en ciertas religiones, mediante un corte profundo en la garganta. El animal permanece en silencio. Se lo hace en nombre de los dioses. Dávila se sacrificó a sí mismo de esta forma. ¿Quién fue él, César Dávila? ¿La bestia inmolada o el verdugo de Dios? Su poesía nos dice que fue ambos.

Ledesma se encerró en el clóset del que no había salido, y que representaba el confinamiento de monstruo señalado por su padre. Hizo un nudo con dos corbatas y, de manera inimaginablemente hábil, confeccionó una horca tan precaria como efectiva. Una vez que su cuerpo perdió la vida, sus pies no tocaron ya el suelo. La superficie del mundo ya no lo incordiaría más.

Tenemos la impresión de que ahorcarse es terriblemente doloroso. Es una ilusión provocada por la horrible visión de los cuerpos balanceándose bajo la viga. En efecto, en una caída corta, como la que sufrió David Ledesma, la muerte es lenta y agónica. El cuello no siempre se rompe con limpieza. La asfixia puede durar minutos. ¿Qué sufrió más Ledesma? ¿Su vida? ¿Su muerte?

Se suicidó trabajosamente en un clóset, con las manos amarradas, en una actitud tan extrañamente simbólica como lamentable: su ‘yo real’ siempre estuvo oculto, escondido, maniatado, imposibilitado de concretar sus deseos o sumido en la culpabilidad por haberlo hecho.

La forma en la que los tres se suicidan, en tanto poema final, debe ser también interpretada. Los tres suicidios son, aunque enteramente diferentes, vivencias puras de un idéntico ‘sensorium’, que puede comprenderse como misma necesidad emocional:

romper el propio cuerpo, que es lo único que nos pertenece. La manera en la que estos artistas lo hicieron está metonímicamente, acaso metafóricamente, relacionada con lo que fue su alma, rota previamente, y por tanto con su poesía, que es también un lenguaje fracturado en los tres poetas.

El suicidio es el final del camino, la resolución del dolor, pero, sobre todo, es el texto que cierra la obra e inaugura su opuesto, el silencio, con la perfección y pureza de que no habrá nada nunca más escrito.

6. La muerte como evasión y como pasión

Frente a lo absurdo, el ser humano encuentra que existe la posibilidad de eludir la destrucción de su espíritu (minar la voluntad, el alma) por medio de la evasión. Evadirse significa, o bien adquirir esperanza, y seguir viviendo en torno a ella, o bien llegar a la decisión lógica de quitarse la vida.

Esta esperanza toma dos formas, según Albert Camus: es el resultado de la transformación de lo absurdo en un ‘gran sentido’, una idea nuclear que se busca permanentemente y posibilita seguir viviendo, en una suerte de misión que fundamente absolutamente toda la experiencia del vivir, incluso sus sinsabores y fracasos; o se configura como una promesa de otra vida ultraterrena, a la que se llega por haberse conducido de una forma que haga al sujeto merecedor de entrar en ella. Se trata, pues, de la fe.

El juego constante consiste en eludir. La evasión típica (...) es la esperanza: esperanza de otra vida que hay que “merecer”, o engaño de quienes viven no para la vida misma, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona. (Camus, 1985, 21)

En esta secuencia de reflexiones en las que se sigue a Camus, me pregunto: ¿qué papel podría desempeñar la poesía? ¿Qué particularidades tendría el poeta que alcanza la visión de lo absurdo, adopta su lógica, pero se aferra a un sentido que considera grandioso y no llega a matarse?

La poesía puede vincularse, en la forma en que Camus entiende la esperanza, a esa ‘gran idea’ que insufla a la existencia de sentido, por la cual un sujeto puede seguir viviendo, y que puede transformarse, en un curioso y paradójico vuelco, en una razón para entregar la vida, para morir por ella. La obra poética constituiría, así, una posibilidad de esperanza.

Sin embargo, la visión de lo absurdo, como la plantea el filósofo francés, es

obsesiva, intensa, y se transforma en una pasión. El que ha contemplado la visión de lo absurdo entrega su ser a ella. La poesía puede también constituir, como se ha sostenido ya en la tesis, la apasionante referencia metafórica, la gran verdad que se presenta como una senda por la cual es posible transitar mientras se fantasea con la propia muerte, y construirla previamente, como una escena anticipada.

Esta dualidad de la naturaleza de la poesía, como esperanza o como escenario suicida, constituye un problema que debe relacionarse al análisis y la interpretación de la obra del poeta. Camus asevera:

El que se mata considera que la vida no vale la pena de vivirla: he aquí una verdad indudable, pero infecunda, porque es una perogrullada. ¿Pero es que este insulto a la existencia, este mentís en que se la hunde, procede de que no tiene sentido? ¿Es que su absurdidad exige la evasión mediante la esperanza o el suicidio? Esto es lo que se debe poner en claro, averiguar e ilustrar, dejando de lado todo lo demás. ¿Lo Absurdo impone la muerte? Este es el problema al que hay que dar prioridad... (1985, 21).

¿La evasión mediante la poesía podría ser el caso de Medardo Ángel Silva? En cierto sentido, sí, porque usó su condición de poética para intentar ‘blanquearse’ y huir de su realidad. Silva murió porque no era capaz de aceptar que no se vería colmado de la inmensa gloria que había concebido, pues su mulatez se lo impediría. Se arrepintió de lo que había escrito: se acusó de fatuo y superficial en sus primeros poemas, y declaró que las musas ya no lo visitaban. La idea de la muerte maduró en él desde el simple clisé hasta crueles fantasías de agonía dolorosa.

La poesía no le mostró un camino distinto que el de la angustia. Si se lo mostró, no le dio importancia. Estaba ya infectado. No creía ya en sí mismo como el creador de una obra que justificaría, como una gran objetivo, la experiencia ignominiosa de seguir viviendo.

Su conocido poema ‘El alma en los labios’ es una muestra patética de las contradicciones que rodearon a Medardo: detestó al ‘vulgo’ y deseó con intensidad ser un caballero de sociedad. Su cultura y su habilidad poética le hacían un autor admirable. ¿Cómo hubiese aceptado el sinsentido de que uno de sus textos se haya convertido en un emblema cursi del amor derrotado del que disfruta la clase popular?

Tampoco para Dávila la poesía justificó el sacrificio de seguir viviendo, pues él la destruyó antes de que ocurriera lo contrario. No creyó en otra vida que se gana en esta a fuerza de bondad y acciones nobles. Antes bien, sabía que la espiritualidad es mucho más rica y compleja que la simpleza de la alegoría del alma que supervive al

cuerpo y va hacia la luz.

Ledesma blasfemó y castró a Dios en un acto de sublime belleza. Con eso destruyó la esperanza y el sentido, y lo único que quedaba por aniquilar era su cordura y su cuerpo. La poesía no lo salvó, pero creyó en ella hasta el último suspiro, hasta el último verso del 'Poema final'.

Si no hubo evasión en estos poetas, ¿hay que conceder que lo absurdo impone la muerte siempre y en todos los casos? El suicida es un extremista y un rebelde. Experimenta el absurdo, se apasiona por él, y no puede abandonar su obsesión hasta llegar a su consecuencia natural. Entonces se suicida. Este proceso no puede ser explicado por la psicología, pues no es un problema en el que interviene directamente la psiquis. Dice Camus:

Los matices, las contradicciones, la psicología que un espíritu "objetivo" sabe introducir siempre en todos los problemas, no tienen cabida en el análisis de esta pasión. Lo único que hace falta es el pensamiento injusto, es decir lógico. Esto no es fácil. Es fácil siempre ser lógico. Pero es casi imposible ser lógico hasta el fin. Los hombres que se matan siguen así hasta el final la pendiente de su sentimiento. (1985, 22)

Así pues, además de ser enteramente lógico y consecuente, el acto suicida es además, subversivo y sedicioso: el suicida desafía el gran mandato, la gran dominación, la forma más poderosa de sometimiento: la vida como una obligación y una posibilidad única, ineludible, de sometimiento a la orden biológica que se encarna en el cuerpo, en el cuerpo constituido como un instrumento de la dominación.

¿De qué manera comprender el suicidio como acto de resistencia? Es necesario volver a la afirmación de Camus de que morir por mano propia se convierte en una pasión. Para entender tal idea, lo primero que se debe recordar es la necesidad de descartar cualquier forma de esperanza o evasión. ¿Qué queda entonces? Nada. Estar en el mundo, ser para nada, es, lógicamente, absurdo.

Los poetas suicidas, en sus meditaciones, seguramente practiquen este ejercicio espiritual que consiste en eliminar del panorama vital las esperanzas, porque, en tanto no son hechos reales ni concretos, no existen. Suprimidas las ilusiones, el escritor queda solo con su obra, o con ese cúmulo de enigmas disfrazados de certezas de lo que proyecta que sea su obra. Si su pensamiento es persistente, en algún momento, su meditación le mostrará la visión de lo absurdo, que constituirá a partir de entonces el sentido fundamental de su espíritu y de su poesía.

Entonces este sentido, la forma en que se construye y consolida, la manera en

que se lo expresa y representa, se convertirá en la escritura, y la escritura se volverá apasionante en la medida en que, como obra, como acto de composición del texto, que arroja miles de posibilidades de expresión, domina al poeta. Es lo que sucede con Silva, Dávila Andrade y Ledesma. Pensemos a qué extremos llevaron su poesía. Interpretemos cómo su pasión por ella llegó a minar su voluntad de vivir.

¿Cómo el poeta llega a descubrir el extremo de su lógica, la lógica que a todo ser humano, de llevarla a sus últimas consecuencias, le mostraría la salida de la muerte? Por medio de la obra. La escritura, construida como una vida otra, como una existencia paralela, para él tan real como las vivencias concretas, se opone al vivir, lo niega. Lo refuta porque, construido artificialmente, refigura la belleza, renueva la capacidad de contemplación. La obra muestra al artista, aunque sea por un momento, una unidad, un absoluto, un sentido. Precisamente, aquello de lo que carece la vida real y el mundo.

Concluyo este segmento de la tesis con una cita de Camus que ofrece una luz sobre el significado del problema del suicidio:

Vivir bajo este cielo asfixiante exige que se salga de él o que se permanezca en él. Se trata de saber cómo se sale de él en el primer caso y por qué se permanece en él, en el segundo. Yo defino así el problema del suicidio y el interés que se puede conceder a las conclusiones de la filosofía existencial. (1985, 46)

7. Maurice Blanchot: la muerte contenta y la poesía. La necesidad de estar muerto para poder escribir

La escritura poética, para Maurice Blanchot, supone una incertidumbre en la que el primer asombrado es el propio poeta. El poema llega al poeta sin que este tenga seguridad de que en realidad se trata del poema. Asimismo, él, como receptor de ese mensaje ignoto, no sabe si considerarse poeta o no.

Se pregunta si ha creado el poema, o si este proviene de alguna esfera desconocida y lejana. Dada esta incertidumbre, la poesía no puede tratarse como un mensaje en el que se contiene una verdad; antes bien, se presenta como una duda, como una dádiva desconocida, como un mensaje en principio indefinible, casi irreconocible. Dice Blanchot:

La poesía no es dada al poeta como una verdad y una certeza a la que podría aproximarse; no sabe si es poeta, pero tampoco sabe qué es la poesía, ni siquiera si es; ella depende de él, de su búsqueda y, sin embargo, esa dependencia no le hace dominar lo que busca, sino que lo vuelve inseguro de sí y casi inexistente. (2002, 75)

Según estas reflexiones, el proceso de creación poética se presenta como una

vivencia incierta, cuya naturaleza genera en el escritor inseguridad y temor. El poeta, en principio, no sabe reconocer el mensaje poético, no puede manejarlo, es incapaz de dominarlo. Pero, ¿a qué se debe esta inseguridad, esta falta de capacidad para someter al poema?

Para Blanchot, el poeta ha de comprender que esta tarea implica, se vincula, está relacionada íntimamente con la muerte. Solamente al enfrentar y comprender la muerte el poeta es capaz de escribir y entender el sentido de la escritura. La tarea del poeta es radical. Su vida está en juego al escribir.

Sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir... (2002, 79)

Así pues, sin la presencia constante de la muerte “no se puede escribir”. Esta afirmación fundamental en la filosofía de Blanchot cobra sentido cuando pensamos en la intensidad intelectual, emocional y ontológica que significa la escritura poética como proyecto vital. Quien se ha planteado consagrar su existencia a esta búsqueda, habrá de transitar por caminos extremos, peligrosos, habrá de plantearse su propia destrucción para engendrar sus obras.

Las reflexiones de Blanchot implican también una significación existencial: ¿Cuál es la experiencia fundamental del ser humano? ¿Para qué hemos nacido? ¿Qué sentido último tiene vivir? En estricto apego a los hechos, una cosa y solo una es segura en la existencia: la muerte. No se puede ir más allá. Es la última palpitación del ser del hombre. Quien se conduce soberanamente ante ella, alcanza el dominio de sí, y puede, por tanto, no morir, *vencer a la muerte en el arte*. Afirma Blanchot:

Quien dispone de ella (de la muerte), dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es integralmente poder. El arte es dominio del momento supremo, supremo dominio. (2002, 79)

Este dominio supremo del que habla Blanchot es una idea análoga a la soberanía frente a la muerte sobre la que reflexiona Georges Bataille.

El arte, para Blanchot, consigue doblegar a la muerte. ¿En que consiste este triunfo? El poeta, el escritor, al perder el miedo a morir, al encontrar la tranquilidad suprema por medio de la escritura, está listo para aceptar el fin. No con resignación. No con indiferencia. El poeta domina a la muerte porque, cuando esta se presenta, se encuentra en un estado de satisfacción al que ha sido elevado por la literatura. ¿De

dónde proviene este bienestar, este equilibrio, esta tranquilidad suprema? De la escritura, sencillamente. Blanchot lo explica de esta forma:

Sí, hay que morir en el moribundo, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. Entonces, este contento está muy cerca de la sabiduría hegeliana, que consiste en hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, en encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo. (Blanchot 2002, 79)

8. ¿Qué significa estar muerto?

Estas reflexiones implican una alta complejidad. Hasta ahora, el pensamiento de Blanchot se ha limitado a establecer una relación entre la aceptación pacífica de la muerte y la escritura poética. El poeta recibe la muerte en una especie de estado de gracia, que Blanchot caracteriza como “morir contento”.

Este ánimo positivo, esta ‘alegre muerte’, no responde (y esta es la clave de la propuesta del pensador francés) a la felicidad vital, a la ausencia de angustia o sufrimiento. Tampoco la ‘alegre muerte’ es positiva porque pone fin al sufrimiento o al padecer, a la imposibilidad de alcanzar la felicidad.

La muerte, para el poeta, es jubilosa porque implica una ruptura previa con el mundo tangible, con la vida real, con la existencia humana. El poeta muere contento porque la vida *jamás fue su realidad*. El mundo le fue siempre ajeno.

Morir contento no es para él (el poeta) una actitud buena en sí misma, porque expresa, en primer término, descontento de la vida, la exclusión de la felicidad de vivir, esa felicidad que hay que desear y amar ante todo. ‘La capacidad de poder morir contento’ significa que la relación con el mundo normal ya está quebrada: de algún modo Kafka ya está muerto, esto le ha sido dado, como el exilio, este don está ligado al de escribir. (2002, 80)

El poeta puede morir contento cuando la obra ya está hecha. Y esta obra testimonia su ruptura con el mundo. ¿En qué sentido la obra rompe con el mundo? En el sentido de que lo renueva, lo remodela, le da un nuevo significado a partir de su caducidad como realidad.

Cuando habla de Kafka, Blanchot, como vemos, sostiene que ya estaba muerto. Según él, no se explica de otra forma el desenfado del escritor checo al referirse a su propio fin y el regocijo que le provoca recordar las muertes trágicas de sus personajes.

Esta aparente ligereza se comprende porque Kafka, en tanto ‘poeta’, se ha desprendido ya, de antemano, de la vida.

La escritura, sugiere Blanchot, aparece como un exilio eterno. La escritura impone al poeta abandonar la vida, alejarse del mundo de los vivos. Kafka deseaba apartarse de sus semejantes no para vivir pacíficamente, sino para morir en paz, recuerda el autor francés. La escritura le ha marcado este sendero:

(Kafka) se aparta del mundo para escribir, y escribe para morir en paz. Ahora, la muerte, la muerte contenta, es el salario del arte, es el objetivo y la justificación de la escritura. Escribir para morir tranquilamente. (2002, 81)

Los razonamientos de Blanchot continúan en esta línea que establece una relación necesaria y esencial entre muerte y poesía. La escritura exige un abandono de lo terrenal que elimina la posibilidad de existir en el mundo. El poeta existe en la obra, en el poema. La escritura es lo que le da espesor a su existencia. Es comprensible, entonces, que la muerte física, el fin de la vida terrenal, no genere en muchos escritores ningún pesar, ningún temor, ni angustia, dolor o incertidumbre. El escritor, apartado ya de la vida, ajeno a ella, puede entregarse a esta ‘muerte contenta’ bajo el poder que le da su propio alejamiento de la existencia terrenal. Blanchot se pregunta:

Sí, ¿pero cómo escribir? ¿Qué es lo que permite escribir? Conocemos la respuesta: sólo puede escribir quien es capaz de morir contento. La contradicción vuelve a instalarnos en la profundidad de la experiencia. (2002, 81)

Morir contento consiste en no temer a la muerte, o bien, buscar la muerte, deseársela, no perderla nunca de vista. Blanchot afirma que la obra conjura a la muerte, la vuelve algo mejor, inserta al hombre en la historia:

El genio afronta la muerte, la obra es lo que hace a la muerte, vana o transfigurada, o según las palabras evasivas de Proust, “menos amarga”, “menos ingloriosa” y “tal vez menos probable”. Es posible. No opondremos a esos sueños tradicionales atribuidos a los creadores la observación de que son recientes, que al pertenecer a nuestro Occidente nuevo, están ligados al desarrollo de un arte humanista, donde el hombre busca glorificarse en sus obras y actuar en ellas, para perpetuarse en esta acción. Evidentemente esto es importante y significativo. Pero en un momento así el arte no es sino una manera memorable de unirse con la historia. Los grandes personajes históricos, los héroes, los grandes hombres de la guerra, no menos que los artistas, se ponen al abrigo de la muerte; entran en la memoria de los pueblos; son ejemplos, presencias actuantes. (Blanchot 2002, 81)

Sin embargo, la glorificación de la obra para alcanzar el objetivo de inscribirse en la historia no constituye el triunfo de la escritura. Para Blanchot, la fama, la gloria es pasajera y decepcionante:

Esta forma de individualismo deja pronto de ser satisfactoria. Nos damos cuenta de que, si lo que importa es ante todo el trabajo de la historia, la acción en el mundo, el esfuerzo común por la verdad, es vano querer seguir siendo uno mismo más allá de la desaparición, desear ser inmóvil y estable en una obra que dominaría el tiempo: esto es vano, y además contrario a lo que se quiere. No hay que permanecer en la eternidad perezosa de los ídolos, sino cambiar, desaparecer, para cooperar con la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. (2002, 82)

La crítica de Blanchot, según mi interpretación, apunta a desacreditar a los artistas cuya obra tiene el objetivo secundario de vincularlos con la eternidad, convertirlos en ídolos. Ya que la muerte espera a todos, el poeta, en la tranquilidad que proporciona su obra, comprende que no existe nada más que la extinción del ser, a la que asume con sosiego y alegría. La ‘muerte contenta’ es, así, un estado espiritual, un *mood* imprescindible en el poeta suicida.

Relacionemos las reflexiones de Blanchot con nuestros poetas. Ni César Dávila Andrade ni David Ledesma parecen haberse sentido inquietos por la posibilidad de ser individuos de importancia histórica. Las anécdotas sobre la vida de César Dávila, bohemio, dispsómano, de costumbres extravagantes, nos transmiten la idea de un sujeto profundamente humano y solidario con la gente que él consideraba desamparada o digna de compasión, quizá porque se identificaba con ella. La publicación de su obra obedeció a un proceso discreto y Dávila no reaccionó con excesivo entusiasmo a la crítica positiva sobre su trabajo.

A Ledesma no se lo leyó mucho en su tiempo. El discurso crítico que existe aún hoy sobre su obra es insuficiente. Sus máximas satisfacciones literarias son el premio que obtuvo en Venezuela y el algunos artículos laudatorios que escribieron sobre todo amistades.

Todo lo contrario fue lo que ocurrió con Medardo Ángel Silva. Nacido en una etapa en la que se decía que el poeta pertenecía al mundo de lo divino, sus ambiciones derivadas del trabajo literario eran ciertamente considerables. Deseaba insertarse en la historia, dejar un legado a la posteridad. Su necesidad de ingresar al mundo de la sociedad de su época le produjo notables esfuerzos y sufrimientos. Eso explica la infantil reacción de deshacerse de la primera edición de su primer libro porque a la semana siguiente de aparecido no se había vendido un solo ejemplar. Se creía destinado

para formar parte de la gloria y el porvenir. Acaso Silva no llegó a contemplar el absurdo. Quizá solamente su fracasada lucha por convertir su vida en belleza fue lo que le llevó a quitarse la vida. Blanchot piensa que:

los sueños de supervivencia de los creadores no sólo parecen mezquinos sino culpables, y cualquier acción verdadera, realizada anónimamente en el mundo y para la llegada del mundo, parece afirmar sobre la muerte un triunfo más justo, más seguro, y al menos libre de la miserable nostalgia de no ser más uno mismo. (2002, 82)

Con esto, lo que Blanchot declara es que el poeta, el creador, triunfa verdaderamente sobre la muerte cuando sus acciones particulares, entre ellas sus propios actos creativos, se realizan de forma anónima “en el mundo y la para la llegada del mundo”. El triunfo es tanto más significativo cuando el poeta, en enfrentamiento con la muerte, no añora el hecho de no ser quien fue.

Según Maurice Blanchot, todo sujeto guarda cierta familiaridad con la muerte y desea su llegada: “Unos y otros quieren que la muerte sea posible, éste para alcanzarla, aquéllos para mantenerla a distancia. Las diferencias son mínimas, se inscriben en un mismo horizonte, el de establecer con la muerte una relación de libertad”. (2002, 83)

La libertad vuelve aquí al centro de las reflexiones que hemos planteado sobre la muerte, y parecen constituir una interpretación predominante en el pensamiento de los discursos filosóficos que he examinado y también en la interpretación de la obra que he emprendido en los capítulos anteriores.

La muerte, al contrario de lo que podría pensarse, no es un acontecimiento insignificante y vacío, sino que, por el contrario, llena de significación a la vida, así como el suicidio del poeta ilumina la totalidad de sus textos. Camus planteaba que lo absurdo determinaba la decisión de matarse. Si bien la vida puede ser absurda, la muerte, en la medida en que termina con ella, es el acto significativo por excelencia, así como la nota suicida lo es en el caso de un individuo que se mata. Blanchot explica:

Poder morir no es ya una cuestión desprovista de sentido, y se comprende que el objetivo de un hombre sea la búsqueda de la posibilidad de la muerte. Sin embargo, esa búsqueda sólo se vuelve significativa cuando es necesaria. En los grandes sistemas religiosos la muerte es un acontecimiento importante, pero no es la paradoja de un hecho bruto sin verdad: es la relación con otro mundo donde precisamente se originaría lo verdadero, es el camino de la verdad, y si le falta la garantía de las certezas aprehensibles de este mundo, tiene, en cambio, la garantía de las certezas inasibles, pero inquebrantables de lo eterno. (2002, 83)

Se trata de una reflexión iluminadora y definitiva. Por medio de ella comprendemos que la búsqueda del morir responde a una necesidad, y esta necesidad es

el hallazgo de la verdad. Ya que la vida no satisface en el poeta esta búsqueda de sentido, puede buscarlas en las “certezas inasibles, pero inquebrantables de lo eterno”.

La reflexión continúa así:

Incluso se puede suponer que las extrañas relaciones del artista con la obra, esas relaciones que hacen depender la obra de quien sólo es posible en el seno de la obra, constituyen una anomalía que proviene de la experiencia que trastorna las formas del tiempo, pero más profundamente de la ambigüedad de esa experiencia, del doble aspecto que Kafka expresa con sencillez en las frases que le atribuimos: Escribir para poder morir. Morir para poder escribir, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a no buscar sino el punto de partida y hacer así de ese punto un punto hacia el que sólo nos aproximamos alejándonos, pero que autorizan también esta esperanza: la de asir, la de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable. (2002, 81)

Blanchot concluye entonces que existe una anomalía en las relaciones del artista y su obra y viceversa, y expone para ello una paradoja. La obra depende de un autor que solo puede serlo en la medida en tal obra exista, es decir, haya sido creada por un autor.

Para resolver este problema debemos acudir a los conceptos de la interpretación hermenéutica. La relación entre la obra y el autor es dialéctica, al igual que el vínculo entre el suicidio real y el deseo de muerte manifestado en los textos: lo mismo ocurre con la aniquilación como poema final con respecto al conjunto de la obra que le da sentido, así como ese conjunto es significativo porque finaliza con la muerte.

En una reflexión análoga a la que Camus propone para explicar la determinación del suicida por encima de la evasión y la esperanza, que él denomina ‘ascesis absurda’, Maurice Blanchot se pregunta si, en el momento definitivo, el sujeto será capaz de darse muerte. Para contestar afirmativamente, todas las posibilidades de mantenerse con vida deben haber sido rechazadas.

¿Puedo morir? ¿Tengo el poder de morir? Esta pregunta sólo tiene fuerza cuando se rechazaron todas las escapatorias. Sólo cuando se concentra enteramente sobre sí, en la certeza de su condición mortal, la preocupación del hombre es hacer posible la muerte. (2002, 84)

Eso implica que el suicida debe eliminar de su vida práctica y su conciencia todo aquello que le impida cumplir con la consumación del deseo de muerte. Nada puede apartarle de ese deseo. Es el momento en que la muerte y el sujeto están solos y se miran frente a frente. Todo suicidio exige una voluntad y un yo: ‘yo me mato’.

Siguiendo esta vía, el suicidio sería una especie de intento de reinención en un plano ontológico distinto. Incapaz de comprender la existencia del yo, el poeta deviene

otro (yo devenido) y pierde su unidad. No será jamás Uno. Se ha transformado en ese tercero del que habla Deleuze y Blanchot nomina como 'neutro'.

Esta acrobacia ontológica le permite innumerables licencias, entre ellas: ya que la vida es absurda, es factible suprimir el yo devenido, que se lleva consigo al yo, y de esta manera se vuelve pura neutralidad. El neutro, que no se ha dejado implicar en el ser del yo, es lo que sobrevive. El neutro es lo desconocido, lo inaprensible, en paralelo a la metáfora viva de Ricoeur. Lo neutro puede ser cualquier cosa. Se mata el poeta, no el hombre, pero naturalmente se lleva consigo al hombre. Así se llega a conjurar la angustia existencial. No se la remedia, pero es posible librarse de ella.

¿De qué manera ocurren estas experiencias en los suicidios de Silva, Dávila y Ledesma? ¿Cómo se fueron deshaciendo de las migajas de la esperanza, hasta entrar en el pasadizo que solo tiene una salida? Mi opinión es que César Dávila Andrade y David Ledesma estuvieron preparados para ello. Medardo dudó, hasta el punto de que aún hoy los detalles de la forma en que se dio muerte no se han aclarado.

La seguridad de César Dávila, su soberanía ante la muerte, parece haberse configurado pronto y descubierto como una proyección cierta que se evidencia en el ámbito del lenguaje. La decisión de volverse irracionalista, que, en esta tesis se ha analizado como una despedida del yo, como una separación ontológica de aquel ser que hasta un día fue, implica, en mi interpretación, una pequeña muerte.

A partir de *Arco de instantes*, Dávila entra en tensión consigo mismo, con su yo anterior, y el resultado es Otro desconocido, una nueva entidad, un ser ontológicamente nuevo que ha atravesado por la experiencia de destruirse para recrearse. Los intensos periodos de delirio que se deben haber producido en las etapas alcohólicas de Dávila equivaldrían a una suerte de muerte física, de agonía dolorosa, que el poeta tuvo que soportar.

Sus lecturas gnósticas, teosóficas y metafísicas seguramente relativizaron en su mente la idea de la muerte, que estuvo en siempre en su cabeza volando como una 'mosca queresera', para usar una de sus imágenes más impactantes, pero no como plan concreto ni como una necesidad inaplazable, sino como una parte de la existencia y de los avatares del ser.

Su mente era fuerte, era capaz de soportar grandes padecimientos. Descubrió que la poesía era el dolor más antiguo de la tierra y sobrellevó su hallazgo sin flaquear, sin doblegarse. Se deshizo de Dios convirtiéndole en un ente impersonal al que disfrazó de Arquitecto del universo.

Su muerte empezó el día en que tomó la pluma y se despidió de sus semejantes, a cuyo lenguaje respondió: “Pretérito presente”. Entró en el desierto de lo absurdo y no volvió jamás de él. Destruyó el lenguaje, acabó con la poesía. Su ‘sí mismo’ fue pereciendo en la misma medida. Empequeñeciéndose hasta convertirse solamente en un punto que contenía todo lo que había hecho, su ser implosionó. La muerte física, la navaja en la yugular, fue, acaso, solo agotamiento.

David Ledesma, en cambio, nació muerto, y su padre y las circunstancias que lo rodearon se aseguraron de que lo recordara. Vivió una media vida, en la que era un individuo incompleto. Comprendió pronto que no podría ser amado y se dedicó a escribir para lamentarse intensamente por su triste condición. Sin embargo, surgió en él una fuerza que le llenó de una vitalidad torcida aparecida en forma de vicio. La conciencia de su insignificancia y su avidez incontrolable por lo inmundo le oprimieron desde dentro, mientras la sociedad lo juzgaba desde fuera.

No tardó mucho en blasfemar, ni tuvo piedad con Dios, que no había tenido compasión de él. La escritura en un momento enloqueció y se rió de todo lo existente, incluso de sí mismo y de su tragedia. De los tres poetas, fue el que más conoció a la muerte. Supo cómo planificarla, cómo ejecutarla, y, lo que más importa, cómo escribir de ella: en el momento preciso, justo antes de quitarse la vida.

Jamás vaciló. Tenía el alma llena del poder de la muerte.

Medardo Ángel Silva era todavía un muchacho cuando se disparó y acaso quiso vivir, a pesar de su dolor, que creció ante su confusión, ante su todavía tierna personalidad insultada por la pobreza y el color de la piel. Tenía sueños y proyectos que quedaron enterrados en su melancolía aparentemente inexplicable. Nunca se creyó abandonado por la poesía, pero se dolió de que no fuera el remedio para todos los males, como había pensado. Su amor por el que pudo haber sido fue al mismo tiempo odio por quien era en realidad. Tal vez fue el único de los tres que quizá pudo haber encontrado una escapatoria. En este sentido, no sería, como los otros, un ‘asceta de lo absurdo’.

Blanchot explica que sola la conciencia de la mortalidad muestra al hombre su vocación humana. Me pregunto, en este punto, ¿qué clase de seres seríamos si no supiésemos que vamos a morir, si la muerte no tuviese una presencia y un sentido en nuestras vidas? Blanchot reflexiona de esta manera:

(...) En el horizonte humano, la muerte no es lo que está dado, es lo que hay que hacer:

una tarea, aquello de lo que nos apoderamos activamente, lo que se hace fuente de nuestra actividad y nuestro dominio. El hombre muere, y eso no es nada, pero el hombre es a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da a aquello que hace sentido y verdad. (2002, 84)

El problema ontológico que surge de la afirmación de que el hombre es a partir de su muerte implica que la vida terrenal, la experiencia de ‘vivir la vida’ no satisface ni colma su dimensión existencial. El sujeto hace su muerte, es su juez, confirma su naturaleza mortal que le da a su existencia la posibilidad de alcanzar sentido y verdad. Blanchot finaliza este fragmento de sus reflexiones con esta idea: “La decisión de ser sin ser es la posibilidad misma de la muerte”. (2002, 84)

9. Bataille: erotismo, transgresión y muerte

En su libro *El erotismo* ([1957], 2010), Georges Bataille afirma que la sexualidad humana está íntimamente ligada a la literatura y a la muerte. A diferencia de los animales, la sexualidad del hombre contiene un elemento clave que es la *conciencia de muerte*.

En el proceso por medio del cual el ser humano se vuelve un sujeto civilizado, la sexualidad instintiva de su animal naturaleza, que es puro impulso biológico, se transforma en erotismo. Las normas de la vida en sociedad, resultado del dominio de los instintos por parte de la acción civilizatoria, constituyen el sustrato en el cual el erotismo aparece. El erotismo sería, para Bataille, el resultado del instinto sexual animal sometido a procesos de vigilancia y prohibición.

Las normas inhibitorias de la prohibición implican una contraparte, que es la posibilidad de la transgresión, tanto del comportamiento como del pensamiento y la reflexión. Se trata de una transgresión que responde a una lógica y una filosofía. Esa conciencia de muerte y el hecho de que responda a una naturaleza filosófica, constituyen un paralelismo con la doctrina de Camus, para quien el suicidio, como conciencia de muerte ante el absurdo, es un acto que pertenece a la puesta en marcha de la lógica. Bataille, por su parte, sostiene que:

El sentido último del erotismo es la muerte. Hay, en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de una ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar a ella. (2010, 149)

El hombre se ve sometido por tanto, a una paradoja que consiste en su deseo de volver a su animalidad y la imposibilidad real y práctica de hacerlo. Y además, esta

búsqueda de la animalidad es profundamente humana, pues los animales no necesitan ir detrás de su animalidad. La civilización y la razón le aportan garantías para la supervivencia humana, el desarrollo y el cultivo de la razón, pero el hombre siente nostalgia de su parentesco con las bestias, porque este implica un *sentido de libertad*. Los animales son libres. El hombre está sometido por su condición de ser racional y civilizado. Por eso, Bataille busca en la sexualidad un verdadero núcleo de sentido de lo humano.

Nada es más importante para nosotros que situar el acto sexual en la base del edificio social. No se trata de fundar el orden civilizado en la sexualidad profunda, es decir, en un desorden, sino de limitar este desorden vinculándolo al sentido del orden, confundiendo su sentido con el del orden al que intentamos subordinarlo. Esta operación al final no es viable puesto que el erotismo jamás renuncia a su valor soberano, sino en la medida en que se degrada y ya no es más que una actividad animal. Las formas equilibradas, dentro de las cuales es posible el erotismo, no tienen al final más salida que un nuevo desequilibrio, o el envejecimiento previo a la desaparición definitiva. (2010, 246)

El individuo humano, es pues un ser reprimido, cuyo impedimento de volver a la libertad primigenia no tiene solución. Sin embargo, comprende la imposibilidad de reconquistar su libertad por el apareamiento de la conciencia. Esta conciencia, esta lucidez que le permite comprender este aspecto de su existencia, es la conciencia de muerte.

Para Bataille, la conducta sexual permite al ser humano retornar a la animalidad y ejercer sus instintos bestiales sin que exista una sanción moral o social. Durante el coito, el temor a la muerte y al castigo se atenúa y relativiza, y da paso al placer y al gozo, de manera que, en el acto sexual, el ser humano se libera de las rutinas y hábitos regulatorios de la sociedad y posibilita una intensa expresión de su animalidad.

Tal conciencia se configura por el juicio que permite al sujeto interpretar la vida entre lo que ha sido prohibido y lo que está permitido. De este juicio escapa, al campo del inconsciente, el impulso animal. Este, por cuestiones sociales e históricas, se reinterpreta en el ser humano como pecado, y, por consiguiente, de culpa.

El juicio racional determina, así, qué es lo normal aceptable y que no lo es, y asimismo define la transgresión contra las reglas que operan contra lo que debe obedecerse. En la transgresión existen dos elementos que la constituyen y le dan sentido. Uno es el placer de romper la norma, otro, la culpa por haberlo hecho. La tensión que se produce entre estos dos aspectos del acto transgresivo es lo que genera el erotismo.

El erotismo, en efecto, según Bataille, nos proporciona placer, pero, en cierta medida, nos avergüenza, nos mortifica, nos atormenta, en tanto es una actividad prohibida. El erotismo es doblemente intenso porque, además de generar el placer sexual implícito en él, también origina en el sujeto otro tipo de goce, que es la gran satisfacción de cometer una transgresión.

Lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella. Percibimos el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver; es decir, ser ese objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos. La prohibición que, a la vista del cadáver, hace presa en los demás, es el paso atrás en el cual rechazan la violencia, en el cual se separan de la violencia. (2010, 48)

Bataille muestra cómo las prohibiciones civilizatorias contra la violencia actúan en dos niveles: el sexo y la muerte. Esta última se comprende en gran medida por la evidencia de la carencia de un ser superior que otorgue sentido a la existencia. Así, en *Hegel, la muerte y el sacrificio* ([1955] 2008), Bataille cita al filósofo Alexandre Kojève, quien declara que “la filosofía dialéctica o antropológica de Hegel es en última instancia una *filosofía de la muerte* (o lo que es lo mismo: del ateísmo)”. (2008, 5)

Que el ser humano, a diferencia del animal, sea un ser espiritual es un hecho que solo puede comprenderse por la muerte. El hombre solamente es humano en tanto se despierta en él su conciencia de la muerte:

Según Hegel, el ser “espiritual” o “dialéctico” es “necesariamente temporal y finito”. Lo cual quiere decir que solo la muerte garantiza la existencia de un ser espiritual o “dialéctico” en el sentido hegeliano. Si el animal que constituye el ser natural del hombre no muriera, lo que es más, si este no tuviera la muerte dentro de sí como la fuente de su angustia, tanto más fuerte cuanto que la busca, la desea y a veces se la provoca voluntariamente, no habría ni hombre, ni libertad, ni historia, ni individuo. Dicho de otro modo, cuando se complace en lo que sin embargo le da miedo, cuando es el ser, idéntico a sí mismo, que pone en juego al mismo ser (idéntico), entonces el hombre es en verdad un Hombre: se separa del animal. (Bataille 2008, 8)

La interpretación que Bataille hace de la filosofía hegeliana es radical: la muerte es necesaria para que el hombre sea hombre, la muerte es la fuente de su angustia, pero también la desea y puede procurársela por voluntad propia.

La muerte se percibe, en gran medida, por la presencia y la vista del cadáver: ahora bien, en nuestra interpretación, comprobamos que para todos los poetas estudiados, para Medardo, para César Dávila, par Ledesma, el cadáver es un elemento

simbólicamente fundamental en su poética. El cadáver constituye en la obra de estos escritores una metáfora viva de su transgresión vital.

No olvidemos el muerto que David Ledesma regala a su amada en el ‘Poema final’, y que es el mismo Ledesma, ni las fantasías fúnebres de Silva, que se imaginaba a sí mismo introducido en la tumba, ni el cadáver que César Dávila ofrece a los dioses en ‘Catedral Salvaje’, o el cuerpo del amo roído por las alimañas en el mismo poema. La materialización de la muerte, que para Bataille implica violencia previa, es repulsiva a la sociedad regulada y civilizada, y eso implica un conjunto de normas para tratar la muerte que la obra poética de los escritores estudiados transgrede.

10. El suicidio es un transgresión a favor de la libertad

Un estudio de Víctor Bravo, *Ramos Sucre: La escritura como itinerario hacia la muerte* (1988), sobre el suicidio del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre analiza ciertas condiciones que pueden comprenderse como similitudes o paralelismos de las conclusiones a las que nos ha llevado el estudio de la obra de nuestros poetas.

Aunque el autor de este trabajo parte de una obviedad cuando afirma que el suicidio de Ramos Sucre “no es gratuito, como no es gratuita su escritura”, propone una interpretación que en el caso de esta tesis constituye una conclusión fundamental: “Uno y otra son sus dos actos posibles de libertad. Dos actos, donde el segundo, en una actitud de subordinación es, como ya hemos dicho, el aplazamiento del primero” (1988, 105).

Coincidimos con Bravo en la certeza absoluta de que la búsqueda del suicida es la libertad. No podemos saber cuál es la naturaleza de esta libertad, pues, en muchos casos, tal vez el suicida espere una existencia ultraterrena que lo compense del absurdo que ha experimentado en esta vida, pero en ese caso, el suicidio sería solo evasión. Para Camus, lo característico del ascetismo del que se mata es que ignora la esperanza, de forma que el suicidio implica solamente un sentido como camino hacia la libertad: es la libertad del vacío, de la nada eterna, acaso una ‘horrible libertad’.

En su texto, Bravo afirma también que “no es gratuita tampoco” la identificación de Ramos Sucre con Giacomo Leopardi, que recomendaba con gran entusiasmo quitarse la vida. Dice Bravo: “La vida es un mal, la muerte un bien, escribiría Leopardi”. Y recuerda que, en el *Zibaldone* (1898-1900), el poeta italiano eleva a un grado filosófico el suicidio: “Es absurdo vivir contra naturaleza, vivir como todos vivimos, siempre tocando la infelicidad; si es lícito vivir contra naturaleza, ¿por qué no ha de serlo morir

contra naturaleza?” (Leopardi en Mantero 1971, 81).

La radicalidad del poeta italiano se manifiestan en estas ideas del ensayista Alejandro Marzioni: “Cuando la tierra no tiene nada nuevo que ofrecer, cuando no hay otros mundos por descubrir ni hermosos engaños en los que creer, llega el tedio y la nada, la inconsolable *noia*: ante el horror de los dioses, los hombres se suicidan” (Marzioni 2007).

Esta *noia* es el tedio, la nada, el absurdo al que se ha llegado sin que exista un acontecimiento doloroso determinante o una condición real de sufrimiento insoportable. Puede haberlos, pero no es esa la motivación suicida. Lo es la conciencia de lo absurdo.

Podemos pensar que, por ejemplo, Ledesma se mata únicamente por su indecible sufrimiento. Tal afirmación inexacta se comprueba por la pasmosa tranquilidad con la que planifica su muerte y por el sentido de su ‘Poema final’, cuya intención, serena y equilibrada, explica por qué no puede seguir viviendo en el sinsentido.

Otra duda que puede aparecer es si la obra de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma se hubiese recibido de la misma manera si no se hubiesen quitado la vida. La sociedad trata como una tragedia el suicidio y en esa medida puede existir la tendencia a idealizar (incluso a divinizar) al artista que, harto de todo, se cuelga o se dispara un tiro. Se puede exagerar el valor de su obra si se piensa que solamente un hombre extraordinario tiene el valor de matarse.

La verdad es que también puede matarse un mendigo o un empleado bancario, pero, al hablar de arte o literatura, un sujeto que, habiendo contemplado lo absurdo y ser capaz de llevar su lógica a su extremo natural, es decir, el suicidio, es, en verdad, un hombre extraordinario.

La pregunta adecuada no es si los poetas hubiesen sido leídos como lo fueron si no se hubieran matado, sino si se hubiesen matado si no hubiesen escrito como escribieron. La conciencia de la inutilidad de la vida o del dolor dictó su obra, o por lo menos parte de ella. En todo caso, la muerte provoca que estos poetas se lean de determinada forma que no sería la misma si hubiesen continuado viviendo por una razón sencilla. Su trabajo está hecho para llegar a morir, es un camino hacia el suicidio.

Se comprueba en la inestabilidad y el odio por sí mismo de Medardo, en la necesidad de aniquilación del lenguaje de Dávila y su consecuente silencio, en el agotamiento físico, mental y espiritual del ‘distinto’ Ledesma. Estas no son tragedias: son acontecimientos y experiencias absurdas, sinsentidos irresolubles, contradicciones

de la vida, la extraña naturaleza de la existencia que merma el ser del poeta hasta que no puede diferir ese deseo de libertad absoluta que es el deseo de muerte.

Conclusiones

0. Literaturas menores

Para Deleuze y Guattari (1975), una literatura menor es una literatura escrita por un miembro de alguna minoría en una lengua mayor o dominante. El ejemplo y el objeto de estudio de los filósofos es Franz Kafka. Kafka escribió en alemán, aunque era un judío checo. La suya es, pues, una literatura menor.

La lengua dominante es, contra lo que pudiera pensarse, una lengua desterritorializada, pues, en la minoría, no es la lengua materna. Sin embargo, la minoría solo puede expresarse en ella porque se encuentra bajo condiciones de opresión. En esto consiste la primera de las tres las condiciones que debe cumplir este tipo de literatura.

La segunda característica es que en una literatura menor “todo es político” (Deleuze y Guattari 1975, 29); por el contrario, en las grandes literaturas, los problemas individuales y personales son los que se ubican en primer plano. Lo social queda como un trasfondo. Pero en el pequeño reducto de la literatura menor, lo personal incumbe a todos, por lo cual toma una cariz político.

La tercera característica de una literatura menor es que, siendo política, su naturaleza es colectiva, contraria a la “enunciación individualizada” de las grandes literaturas. “La literatura es cosa del pueblo”, reza Kafka citado por Deleuze y Guattari (1975, 30).

Estas tres características implican que el calificativo de ‘menor’ otorgado a ciertas literaturas no se debe aplicar específicamente a la escritura, sino a las condiciones en que esta se desarrolla, que son condiciones revolucionarias dentro de una literatura mayor.

¿Con que objeto he resumido esta breve introducción teórica de *Kafka. Por una Literatura menor*, de Deleuze y Guattari? Lo he hecho para resaltar el carácter revolucionario que lo literario-menor encierra en el ámbito de lo literario-mayor, pues las literaturas dominantes, aunque parezca paradójico, se encuentran en estado de amenaza: dentro les crece otra literatura que es la verdadera “máquina de expresión” que define mejor el gran potencial de lo marginal. El problema y el reto de una literatura

menor se expresa, para Deleuze y Guattari, en estas preguntas:

¿Cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor capaz de minar el lenguaje y hacerlos huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua. (1975, 33)

Es necesario asumir este problema literario, el de una literatura menor en tanto transgresiva e innovadora, para comprender concretamente tres fenómenos específicos en la escritura de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. Voy a proponer, conservando las distancias en relación con las reflexiones de Deleuze y Guattari, que en los tres casos, estos autores ejercen una literatura menor, revolucionaria.

Una gran literatura es un lenguaje opresor, que una minoría aprende a dominar para expresarse realmente (no puede hacerlo en su lengua, que está oprimida o ha sido exterminada). En su contexto histórico, ¿no es el caso del modernismo?

El modernismo es una literatura menor, pues constituye una apropiación de una gran lengua, una gran literatura, la española, para poder expresarse con claridad. El fenómeno cultural del modernismo es revolucionario en este sentido, y los poetas modernistas han sido considerados renovadores de las letras españolas. Como literatura menor, el modernismo es una revolución que responde a la desterritorialización de la lengua y a una reterritorialización, que consiste en recobrar su sentido y expresividad. Fue lo que el modernismo hizo con el español.

Como poeta modernista, Medardo Ángel Silva fue parte de este proceso: trabajo en varias lenguas mayores, las hizo suyas desde su condición minoritaria. Surgió de este trabajo una poesía hermosa y musical.

El problema de la literatura menor está presente en César Dávila en el poema 'Boletín y Elegía de las mitas'. En esta obra inmensa, nos preguntamos ¿dónde está el lenguaje dominante? ¿Es el español? Si bien los fantasmas de los indios hablan español, este es un lenguaje distorsionado, modificado, torcido por el modernismo del quichua. El lenguaje de 'Boletín' es lo que Iván Carvajal llama "chaupi lengua": media lengua mitad español, mitad quichua. Esta es la única manera de expresarse de los espectros de los indios, de comunicar el mensaje del dominado. La invención de esta chaupi lengua es un hito en la poesía del Ecuador y de Latinoamérica. ¿De qué otra manera podía hablar el indio muerto de América, el que no logró apropiarse por completo del idioma de su amo? El poema no pudo haberse escrito en ninguna otra lengua que la chaupi lengua que debemos a César Dávila, revolucionaria, renovadora del lenguaje, portadora

de lo marginal y lo humano, de la historia y la memoria, del indio y el fantasma.

En David Ledesma, el problema de la literatura menor se encuentra en su lenguaje inexpresable, acallado frente a la lengua del padre. El dominio se hace patente en los poemas doloridos de la primera etapa de su obra: el lenguaje está de rodillas frente a esa otra palabra aplastante que es la palabra del hombre, del macho, del varón, del padre. ¿Cuándo Ledesma alcanza desterritorializar esta lengua del padre y expresar la suya? Considerado un monstruo, solo cuando Ledesma acepta su monstruosidad es capaz de liberar su lenguaje fabulosamente monstruoso. Hablar ya la lengua del padre. Con ella lo ataca, lo desfigura como autoridad, ¿No es el padre el gran burgués contra el que arremete en *La risa del ahorcado*? ¿No es Dios el gran padre contra el que David blasfema?

Dicen Deleuze y Guattari (1975, 36): Kafka cuenta cómo, de niño, él se repetía una expresión del padre para hacerla fluir por una línea del sinsentido: fin de mes, fin de mes. Si el oprimido logra el dominio del lenguaje del opresor, puede arrebatarse el sentido y liberarse. Eses es el poder de una literatura menor.

0.1 La poesía como emancipación de la vida

El poeta debe ser un hombre libre. No puede escribir de otra manera. La opresión que se interioriza y se acepta evita que el ser humano pueda crear. Por eso, como comprueba estadísticamente Emile Durkheim, los que se suicidan en mayores proporciones son los protestantes, cuya idea del castigo divino y el pecado son menos terribles y amenazantes que en el mundo católico. Dice Durkheim:

Dirigimos una mirada al mapa de los suicidios europeos, reconoceremos a primera vista que en los países puramente católicos, como España, Portugal e Italia, el suicidio está muy poco desarrollado, mientras que llega a su máximo en los países protestantes: Prusia, Sajonia, Dinamarca. Las medias siguientes, calculadas por Morselli, confirman este primer resultado. (...) Hemos visto que el catolicismo disminuye la tendencia al suicidio, mientras que el protestantismo la aumenta. Inversamente, los homicidios son mucho más frecuentes en los países católicos que en los pueblos protestantes: (2012, 204)

¿La poesía acerca al ser al deseo de muerte? Acaso sean de interés ciertos datos de un estudio titulado ‘Suicidio, el último verso de un poeta’ (2009), de óptica sociológica y métodos cuantitativos, desarrollado por Luis Mínguez Martín, Isabel García Alonso y Jesús José de la Gándara:

Según la leyenda, Safo, la primera poetisa, se suicidó arrojándose al mar desde un

acantilado de la isla de Levkás tras ser rechazada por el joven marino Faón. Quizá date de aquellos tiempos remotos el tradicional romance que enlaza poesía y suicidio, pero el hecho es que la imagen popular del escritor como una figura maldita y condenada a morir joven ha sido confirmada por numerosas investigaciones.

Ya Judá (1949) en su estudio sobre eminentes artistas y científicos alemanes comunicó unas tasas de suicidio de 1,8% y 1,6% respectivamente. Dos décadas después Simonton (1975) observó que los poetas solían morir más jóvenes que los novelistas. Más recientemente han aparecido otras investigaciones que avalan sus hallazgos.

Kaun (1991) encontró que los poetas solían morir jóvenes y que su vida era entre cuatro y nueve años más corta que la de sus contemporáneos en ciencias, artes figurativas y humanidades. Ludwig (1992) también comunicó una prevalencia más alta de trastornos afectivos entre los artistas, así como un significativo riesgo mayor de suicidio, sobre todo entre los poetas. Lester (1994) estudió a escritores del Reino Unido, Rusia, Japón y EEUU, Y encontró tasas más altas de suicidio que en la población general.

Ludwig (1995) confirmó que los poetas morían más jóvenes que los novelistas, los ensayistas y los escritores teatrales. Post (1996) estudió las biografías de 100 escritores, de los cuales ocho cometieron suicidio (8%). Seis eran poetas.

Preti et al (2001) con una muestra de 4.564 artistas encontraron resultados similares. De los 63 suicidios (1,3%) observados, los músicos tuvieron el menor riesgo (0,2%), los artistas plásticos algo más (0,7%) y los literatos el más alto (2,3%), especialmente los poetas (2,6%).

Kaufman (2003) utilizó una muestra de 1987 escritores procedentes de cuatro culturas diferentes (americana, china, turca y europea del este) y de periodos históricos diversos. Tanto los poetas como las poetisas tenían las vidas más cortas de todos los tipos de escritores en tres de las culturas examinadas y la segunda más corta entre los escritores europeos del este (fueron superados sólo por los dramaturgos).

Pero no sólo los suicidios consumados han merecido la atención de los investigadores, las tentativas de suicidio de los artistas también han sido estudiadas. Por ejemplo, Andreasen (1987) las encontró en un 7% de escritores, Ludwig (1992) en un 18% de poetas, Schildkraut (1994) en un 13% de artistas y Post (1996) en un 8% de autores. (2009, 148-149)

1. Los 'sensorium' anternativos

El objetivo de la tesis se enunció como una indagación de los factores que permitirían determinar si es posible leer la obra de Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma como un proyecto antihumano apoyado en la lógica de lo absurdo, que plantea una resistencia a ciertas formas arbitrarias de poder social que impiden vivir, y una transgresión a la vida misma, cuya culminación en el suicidio representa una liberación subjetiva de naturaleza tanto ontológica como estética, motivada, en gran parte, por la presión social.

El poeta escribe lo que su sociedad y su tiempo imponen al artista. Cada época tiene su 'sensorium', según Rancièrre. En este sentido, el escritor escribe con su sociedad, está cerca de los conflictos de su tiempo, observa sus problemas, sus contradicciones, sus triunfos. Pero el poeta escribe contra su sociedad, y en esto radica

el carácter subversivo de su obra. Ningún escritor puede ser indiferente a lo que ve. De lo contrario, no escribiría una sola línea.

En el caso de Silva, Dávila y Ledesma, su obra, su trabajo, su muerte, con acontecimientos estéticos que alcanzan una dimensión política en razón del cambio que operan en el 'sensorium', en la sensibilidad de su época.

Los 'sensorium' desde los cuales escriben nuestros poetas son ciertamente renovadores, y, en su época, aquello equivalía a ser problemáticos:

El 'sensorium' que adopta Medardo Ángel Silva es más o menos el de las convenciones del modernismo, pero con un sinnúmero de matices. No es solo un modernista de la etapa preciosista, es un poeta niño, precoz y superdotado para la composición rítmica. Es culto, y bien educado. Sin embargo, este 'sensorium' se ve alterado por esta suerte de neurosis que provoca al poeta su ambición por pertenecer a clases sociales a las que jamás accedería, lo cual lo vuelve taciturno, extravagante, a veces despectivo, y, por fin, le hace desear la muerte. Puede ser que todo esto se encuentre enmarcado en cierto modo de concebir al poeta surgido de una faceta del modernismo, que reivindicaba ante todo la idea de que ser poeta quería decir parecer poeta y exhibirse como tal, hasta las últimas consecuencias. Acaso el lamentable suicidio de Silva sea lo que ha quedado de este 'sensorium' en la forma del culto popular al lamento por el amor y la tristeza.

En este aspecto, lo más relevante en el caso de Silva es la generación de una posibilidad de manifestar fenómenos afectivos sociales propios de los guayaquileños y de los ecuatorianos, mediante la aceptación que su alta poesía ha alcanzado en las clases más populares. Este es un fenómeno de inclusión política: la poesía es también para el pueblo.

Ledesma es uno de los poetas cuya trascendencia política está, en mi criterio, en emergencia: discriminado como fue en su época incluso por escritores, por compañeros de profesión, su obra es hoy una de las que más potencialidad crítica tiene en el medio ecuatoriano e internacional como forma política de expresar la sensibilidad de las minorías sexuales. El estudio que he planteado en esta tesis es únicamente una lectura base para emprender un verdadero proyecto crítico de la poesía de Ledesma, una obra de las más intensas escritas en el Ecuador.

A César Dávila la ideología le persiguió en los discursos sociológicos y políticos que en cierta época trataron de endilgarle posturas y liderazgos partidistas. Hemos visto ya cómo su poesía fue gradualmente alejándose del mundo terrenal. Nos preguntamos

¿hay en su obra una dimensión política? La hay, porque alejarse, no participar, es una transgresión que afecta y remueve las estructuras de control de lo estético que ejerce el poder político. Lo explica Rancière.

Cada autor genera así nuevas posibilidades de sentir la vida, la poesía, la muerte. Cada uno, con su obra, posibilita la emergencia de 'sensorium alternativos' que liberaran a la sensibilidad de la petrificación de los dictámenes vigentes en su época.

Escribir equivale a tomar un nuevo partido, a inventar nuevas formas de ver el mundo, de concebir la realidad. Cada obra, en un sentido artístico, es nueva, genésica, primigenia, porque surge de una mentalidad única e irrepetible. En ese sentido, cada obra *cambia* lo que las otras han afirmado. Este cambio es político, exige la reconfiguración de lo estético. Por eso, el poeta escribe contra la sociedad, escribe, como se ve tan claramente en César Dávila, contra el lenguaje, contra la poesía, contra él mismo en tanto creador.

En estos tramos finales del trabajo, puedo concluir que este objetivo se consigue en la medida que demuestra que en la obra de los tres poetas objeto del estudio existen elementos que deben leerse y comprenderse como formas de subversión contra determinaciones específicas de la sociedad que, dialécticamente, originaron una actitud emocional, un *mood* frente al mundo y a la vida, que en cada caso ocasionó una separación más o menos gradual del ser del poeta y los hechos inherentes a la vida terrenal. Estas actitudes emocionales se apoyan en una conciencia lógica especial que es lo que Camus denomina experiencia o visión de lo absurdo. De forma extremista, pero totalmente consecuente con el pensamiento lógico, César Dávila Andrade y David Ledesma se quitan la vida a causa de haber atravesado esa experiencia. Solo Medardo Ángel Silva me deja una duda: ¿en verdad se situó frente a lo absurdo, lo reconoció y lo asumió? ¿O sencillamente perdió el rumbo cuando la vida le impidió ser quien necesitaba ser para poder seguir viviendo?

2. Medardo Ángel Silva, derrotado por el futuro

La forma en que cada poeta escribe sobre la muerte es muy particular y distintiva. El anhelo de gloria de Medardo Ángel se concentra en el ensueño que pronto deja ver su naturaleza evanescente y vacía, lo que da paso a la congoja del poeta, quien empieza entonces a mostrar su vocación fúnebre, resultado de un malestar ontológico, su color de piel, que, no obstante, es también social y depende de las condiciones exteriores.

La escritura de Silva va enfermando de a poco. El poeta reconoce su superficialidad, anuncia su malestar y empieza a desear la muerte cada vez con mayor determinación. Intenta salvarse con un nuevo proyecto poético, fallido por su engolada artificiosidad. Era tan joven que no supo qué camino tomar para salvarse.

La escritura de Silva es desigual si consideramos sus inesperados cambios temáticos y la multiplicidad de tonos que adopta para hablar de ellos. Solo hacia el final los temas y la manera de hablar de ellos adquieren cierta unidad debida a la inminencia de la muerte.

Esta unidad es la obsesión del suicidio, que era, en ese momento, el único remedio para su mal. Medardo Ángel Silva, abrumado por el conflicto de su identidad racial, no logró comprender lo que era ser auténtico ni adaptarse a la realidad. Silva permaneció casi siempre oculto bajo el disfraz, tras la pose y el artificio.

Medardo Ángel Silva es, de entre los tres autores interpretados, el más difícil de tratar y comprender, y acaso por eso dudo de su experiencia de lo absurdo. Hay una razón lógica para ello, que son las intrincadas consecuencias personales que experimentó debido a las presiones sociales de su tiempo. Entre ellas, el modernismo, que cumple un papel como ‘telón de fondo’ de la tragedia de Silva. El modernismo impone también una serie de consignas que presionan el espíritu libre del autor obligándolo a seguir sus caprichosas exigencias formales en el texto y fuera de él, en la escritura y en la vida social. En este sentido, los versos de Silva no son rizomáticos, como los son los de Dávila y Ledesma. Su escritura tiene límites, modelos, convenciones. No se ve en ella el rizoma cuando alcanza su azarosa libertad. “Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía” (Deleuze y Guattari 1988, 13)

La lógica de la poesía de Silva es, por el contrario, arbórea: sigue ordenadamente a un centro, se dirige heliocéntricamente a un sentido, aquel impuesto por el modernismo, que interiorizó en muchos de sus seguidores una única sensibilidad, una única vivencia de la poesía y del ser poeta.

Lo que quiero decir es que, en determinadas circunstancias sociohistóricas, ciertas modas o tendencias literarias se vuelven impropias y constituyen una suerte de disonancia con respecto a determinado entorno social. No me refiero al lugar común de cierta crítica que se escandaliza por el retraso con el que el modernismo llega al Ecuador, sino a las limitaciones y dificultades con las que este movimiento se asentó en

el difícil ambiente de la modernidad periférica de Guayaquil en las primeras décadas del siglo XX.

El modernismo, en su versión eurocéntrica, afrancesada y afectada no podía ser jamás una opción cultural viable para un entorno social y económico como el del Ecuador de principios del siglo XX, donde los contrastes salieron a relucir en los escritores de la llamada ‘Generación decapitada’ y particularmente en Medardo Ángel Silva, uno de los poetas más dotados que han nacido en este país y que enfrentó la imposibilidad de alcanzar algún prestigio social sino como advenedizo de un selecto grupo intelectual a cuya clase social no pertenecía.

Su obra modernista carecía de proyección: pocos años después de su muerte, Carrera Andrade, Hugo Mayo, Alfredo Gangotena, entre otros, escribían ya en la libertad que les ofrecieron las vanguardias. ¿Hubiese accedido Silva a abandonar la Harmonía y la perfección formal y asumir la revolución espiritual vanguardista?

3. Dávila y Ledesma, frente al mundo inaceptable

César Dávila Andrade y David Ledesma son poetas más cercanos, al punto de que el segundo admira al escritor cuencano y usa a manera de epígrafe sus versos en un par de poemas. De Dávila se puede decir que su ser y su poesía enfrentaron un dilema: pertenecer o no pertenecer. Él escogió lo último, porque formar parte de cualquier grupo, de cualquier ideología, de cualquier nacionalidad, hubiese resultado para su espíritu cósmico y universal algo totalmente limitante.

Estuvo siempre solo, aunque a veces amó a su madre, pero cuando tuvo que dejarla atrás lo hizo sin miramientos. Echó a andar fuera de la racionalidad humana y se encontró en un desierto donde solo habitaban él y la poesía. El ‘combate poético’ lo ganó Dávila. El lenguaje se volvió cenizas. Antes de cortarse la yugular, su suicidio fue poético. La muerte del lenguaje en su obra es la metáfora viva de la extinción de su ser.

David Ledesma se supo siempre inaceptable para el mundo y buscó en la escritura un modo de sobrellevarse. Le resultó imposible separarse de sí mismo cuando escribió, y la voz de sus poemas carga con su ser de carne y hueso. Sin embargo, en eso consiste su autenticidad, la fuerza de su poesía llena de intensidad, sufrimiento, odio y sosiego.

Al contrario que Silva, Ledesma se exhibió: mostró su miseria y su dolor y nos convenció de su naturaleza ‘distinta’. Su suicidio es para mí el más significativo: estuvo presintiéndolo por meses y después lo pensó como una obra. El poema que escribió para

despedirse del mundo es asombrosamente sereno y sencillo. En él ya no hay lamentos: hay calma y lucidez, explicaciones lógicas, intentos de hacer comprender a sus seres cercanos que no existe otra forma de enfrentar lo absurdo.

4. Ser y lenguaje no son una dualidad. La poesía y la vida

En la introducción a esta tesis, nos preguntamos si se puede hablar de un suicidio poético-lingüístico (del poema mismo, del lenguaje mismo) que corre paralelo al suicidio del autor. O si, por el contrario, no siempre el texto implica huellas de una aproximación al suicidio.

Una vez interpretadas las relaciones entre el acto de darse muerte y la escritura, sostengo categóricamente que, en el poeta, no se puede separar el ser y el lenguaje, más aún en la proximidad de la muerte. No se puede, porque no es descabellado ni imposible comprender esta metáfora: el lenguaje (es como) el ser, que quiere decir, atendiendo a la verdad metafórica, que ser y lenguaje son una misma cosa.

Otra de las inquietudes primarias de la tesis consistía en la pregunta de qué experiencias vitales, sociales y estéticas pueden considerarse semejantes o comunes en los casos de Silva, Dávila y Ledesma. La verdad es que muy pocas. Señalemos, sin embargo, ciertas coincidencias y paralelismo que pueden resultar anecdóticamente interesantes.

Medardo Ángel Silva fue huérfano de padre, y la relación con su madre, aunque se supone bastante sana y equilibrada, parece implicar cierta dependencia emocional. Tal vez lo justo es llamar la atención sobre la ingenuidad de Medardo, que en su poesía idealiza a la mujer desde una postura de sumisión y veneración.

César Dávila con seguridad tuvo una relación muy íntima con su madre, y habría que interpretar con detenimiento cómo aparece ésta en sus Canciones, en contraste con la figura terrible de 'lo maternal' que a partir de la madre se genera en los poemas irracionalistas. Hay un vínculo importante entre la inocencia infantil, la madre y el descubrimiento del cuerpo femenino y la sexualidad, que después de transfigurará en el 'Infinito coito'.

David Ledesma idealiza a su madre desde la infancia. La recuerda como un ideal de perfección, bondad y belleza. Pero, ya adulto, su distancia con ella es definitiva. Seguramente, ni siquiera la madre de Ledesma fue capaz de comprender y sobrellevar la vergüenza de la 'debilidad' de su hijo homosexual.

Ya que he tocado el tema de la infancia, puedo afirmar que, en los tres poetas, esta es realmente un tópico importante. La infancia está simbolizada en Medardo como la lejana (paradójico en Silva) etapa en la que reinaba la alegría y la inocencia, la candidez y el sentido verdaderamente humano que después se degrada y desaparece para dar lugar al sufrimiento.

Algo muy semejante es lo que sucede con David Ledesma. La infancia en la Arcadia, cuando era posible el amor, la belleza, el júbilo de sentirse vivo, se ha perdido definitivamente.

Para César Dávila, la infancia es igualmente paradisiaca y hermosa. Los poemas que he denominado Canciones, algunos en un tono más nostálgico, otros como un intento de recuperación de la belleza que se ha ido, se construyen desde los recuerdos infantiles y la adolescencia.

5. Vida, suicidio y escritura

Ahora bien: ¿puede formularse un discurso crítico sólido que, a partir de la interpretación de la obra de los autores suicidas, pueda construirse como una visión teórica acerca de la relación entre la vida, el suicidio y la escritura?

En esta tesis, se ha demostrado que la muerte del poeta por sus propios medios no es un hecho casual ni externo a la obra poética; es, en términos de Paul Ricoeur, una referencia metafórica, es decir, la representación de un suceso real que tiene una significación poética.

El suicidio es por fuerza el último acto del escribir, y, en tal virtud, es imposible desligarlo de la escritura. Una aproximación al suicidio del poeta debería siempre considerar lo que plantea Catalina Quesada en un texto sobre Alejandra Pizarnik titulado *Escenografías suicidas* (2012), en el que cita a Franz Graziano y Cristina Piña:

Tanto Franz Graziano (1992) como después Cristina Piña (1994) han señalado con acierto que “la singular inquietud que nos producen los textos de Alejandra en gran medida se relaciona con el hecho de que su muerte se erige en autenticación retrospectiva de su obra suicida” (Piña en Quesada 2012, 44).

Esto quiere decir que no es posible desterrar el acto suicida del mundo generado por la obra, pues de alguna manera es la muerte lo que legitima el discurso poético previo. Sin el suicidio, el sentido de la obra de un autor que se declara en su escritura tentado por la muerte no existiría, o quedaría en el nivel de una mera simulación.

De la misma manera, el trayecto que va marcando la obra hacia el suicidio va modelando e invocando a la muerte de manera que esta poco a poco se va asumiendo como una posibilidad real, como una presencia. Cristina Piña, citada por Quesada, observa:

En nuestra literatura, dicho fenómeno de inversión se plantea con singular agudeza en la obra de Alejandra Pizarnik, en la cual el llamado sujeto biográfico —en tanto que operante en lo real y perceptible, como tal, al margen de su articulación en el texto—, sigue, en el sentido radical del suicidio, a la letra inscripta por la escritura y configuradora del sujeto textual. (1994, 186)

De ahí que, en el caso del poeta suicida, no es posible estudiar la obra al margen de su muerte y, sobre todo, de la forma en que esta sobreviene. Un análisis exclusivamente textual dejaría en la oscuridad al lector, que carecería del elemento semántico y ontológico imprescindible para entender e interpretar la obra de un suicida.

No se trata, sin embargo, de recurrir a la anécdota ni de sobreinterpretar la privacidad de un poeta que se quita la vida, sino de descubrir en el texto esa huella, esa marca a veces sutil, a veces desesperada, que puede constituir el lazo entre el poema y la muerte.

Es eso lo que he tratado de hacer en esta tesis, cuyos hallazgos, en cada uno de los tres poetas, me han llevado a una interpretación hermenéutica que en ningún caso será la única posible, pero sí el resultado de una lectura personal iluminadora e intensa que me ha dado a comprender con muchísima más profundidad el sentido de la escritura y el ser de estos poetas, *cuyo vacío estuvo colmado por la ausencia de Dios*.

Lista de referencias

- Balseca, Fernando. 2009. *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: Taurus.
- _____. 2002. “Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana”. *Kipus: revista andina de letras*. 14 (I Semestre, 2002): 11-21.
- _____. 2004. *Los modernistas portuarios. La otra lírica de Guayaquil*. Investigación inédita. Quito: UASB.
- _____. “Al menos hay dos Silvas”. 2010. *El Universo* (Guayaquil), 17 de febrero, edición en línea. Consulta: 23 de marzo de 2016. <http://www.eluniverso.com/2010/02/17/1/1380/fernando-balseca-franco-al-menos-hay-dos-silva.html>
- Báez, Marcelo, 2006. “Pictura et poiesis: La transcodificación en la poesía de Medardo Ángel Silva”. *Kipus: revista andina de letras*. 20, (I y II semestres): 177-188.
- Baudelaire, Charles. 1982. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada.
- Balaguer, Vicente. 2015. “La interpretación de los textos En Paul Ricoeur”. Consulta: 14 de agosto de 2016. <http://l.exam-10.com/>.
- Balladares, María Auxiliadora. 2013. “David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto”. *Kipus: revista andina de letras*. 33 (I Semestre, 2013): 125-153.
- Bataille, Georges. 1933. “La noción de gasto”. *La critique sociale*, Nº 7, enero de 1933.
- _____. [1957]. 2010. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- _____. [1957]. 2000. *La literatura y el mal* (pdf). s.d.: ElAleph

_____. [1955]. 2008. *Hegel, la muerte y el sacrificio*, (pdf). s.d.: ElAleph

Beguín, Albert [1939]. 1984. *El alma romántica y el sueño*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Benavides, Hugo. 2006. *The Politics of Sentiment: Imagining and Remembering Guayaqui*. Austin: University of Texas Press

_____. 2007. "Medardo Ángel Silva: las voces inefables y el ser cholo en Guayaquil". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 27, (primer cuatrimestre): 107-117.

Blanchot, Maurice. [1955]. 2002. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.

_____. (1993). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

_____. (2001). "Lo extraño y lo extranjero", *Archipiélago*, núm. 49.

Bousoño, Carlos. 1977. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.

_____. 1979. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.

Bravo, Víctor. 1988. "Ramos Sucre: La escritura como itinerario hacia la muerte". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Zulia. Nº 5: 93-111.

Butler, Judith. 2000. "Imitación e insubordinación de género". *Revista de Occidente*, Nº 235: 85-109.

Campaña, Mario. 1991. "Estudio introductorio" en *Poesía modernista ecuatoriana*. Quito: Libresa.

Camus, Albert. [1942]. 1995. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

- Carrión, Alejandro. 2008. "David Ledesma Vásquez, el testigo de su propia agonía" en Ledesma, David. *Obra poética completa*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa del la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Carrión, César. 2007. *La diminuta flecha envenenada, en torno a la poesía hermética de Cesar Dávila Andrade*, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Carvajal, Iván. 2003. "El pez solo puede salvarse en el relámpago". *País secreto* N° 7: 3-11.
- Castillo, Abel Romeo. 1966. "Introducción a la biografía de Silva" en Silva, Medardo Ángel. *Obras completas*. Tomo 5. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.
- _____. 1983. *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Cea, Carla. 2016. *El rizoma aplicado a la dirección de escena de la trilogía lorquiana: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba* (tesis). Santiago Universidad de Chile
- Corona, Pablo Edgardo. 2005. *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Crespo de Pozo, María Rosa. 1980. *Tras las huellas de César Dávila Andrade*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Cueva, Agustín. 1986. *Lecturas y rupturas: 10 ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito, Ed. Planeta del Ecuador.
- _____. [1967]. 2008. *Entre la ira y la esperanza. Ensayos sobre la cultura nacional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Dávila Andrade, César. 1984. *Obras completas*, tomo I. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador.

Dávila Vásquez, Jorge. 1998. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca.

De la Gándara y otros. 2009. "Suicidio: el último verso de un poeta". *Revista Norte de Salud Mental*, Volumen 8, N° 36: 143-152.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1975. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones era.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2010. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos

Deleuze, Gilles. 2006. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción editora.

_____. 1978. *Curso sobre Spinoza*. s.d.

_____. 1989. *Différence et répétition*. Puf: París,

_____. 1968. *Le bergsonisme*. Puf: París.

Espinel, Ileana. 2008. "En la primera década de la muerte de David Ledesma Vásquez", en Ledesma, David. *Obra poética completa*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Fanon, Frantz. [1952]. 2009. *Pieles Negras, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Ferrada, Ricardo. 2009. "El modernismo como proceso literario". *Literatura y Lingüística*, N°20: 57-71.

- Fonseca, Carlos, y Quintero, María Luisa. 2009. "La Teoría Queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas". *Sociológica*, año 24, N° 69, enero-abril: 43-60.
- Frye, Norton. [1957]. 1991. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monteávila.
- Friedrich Hugo. 1959. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- García García, Francisco. 1997. "José Martí, escritor modernista y comprometido". *Revista de Comunicación de la SEECI*, N° 0, año 1: 1-12.
- Graziano, Frank. 1992. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Max. 1962. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hidalgo, Ángel Emilio. 2008. "David Ledesma Vásquez, el cantor de su propia tragedia", epílogo en Ledesma, David. *Obra poética completa*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión* (pdf). Madrid. Siglo XXI. Consulta: 18 de agosto de 2017. <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf>
- Lara, Alí y Enciso, Giazú. 2013. "El giro afectivo". *Athenea Digital*, 13(3): 101-119 (noviembre de 2013)
- Ledesma, David. 2008. *Obra poética completa*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Liscano, Juan. 1967. "El solitario de la gran obra". *Letras del Ecuador* N°133: 14-15.

- Marzioni, Alejandro. 2007. "Leopardi, poeta de la infelicidad". Ensayística. Blog.
 Consulta: 12 de septiembre de 2017.
<http://alejandromarzioniensayistica.blogspot.com/2007/12.html>
- Michelena Xavier. 1986. "El pez solo puede salvarse en el relámpago". *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Septiembre-diciembre: 95-139.
- Modern, Rodolfo. 1958. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Monteleone, Jorge. 2016. "Darío: Ritmo, cuerpo y Harmonía", en *Zama, revista de Literatura* (pdf): 9-17. Consulta: 13 de agosto de 2017.
- Mantero, Manuel. 1971. 'Leopardi y la Acción' en *La poesía del yo al nosotros*, Madrid: Editorial Guadarrama.
- Moraña, Mabel. 2012. *Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas*. Madrid: Iberoamericana.
- Montenegro, Gonzalo. 2008. "Multiplicidad e imposibilidad en Deleuze".
Cuadrante: revista de estudiantes de filosofía. Nº 17, Bogotá, Junio-diciembre
- Pazos Barrera, Julio, compilador. 1983. *Medardo Ángel Silva*, Quito: Indoamérica.
- Pérez, Alberto Julián. 2009. *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 1987. *Diccionario biográfico del Ecuador*, Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- _____. 1987. "Medardo Ángel Silva". Consulta: 23 de diciembre de 2015.
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/s2.htm>
- _____. 1987. "César Dávila Andrade". Consulta: 23 de febrero de 2016.
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/s2.htm>

_____. 1987. “David Ledesma Vásquez” Consulta: 7 de octubre de 2016.
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/s2.htm>

_____. 2006. “El último y teatral gesto”. *El Universo* (Guayaquil), 12 de noviembre, edición en línea. Consulta: 15 de julio de 2017.
<http://www.eluniverso.com/2006/11/12/0001/1020/29A16BE5636D4F98B163948ACBDE639C.html>

Adela Pineda Franco. 2009. “Entre la ciudad real y la ciudad letrada: Rubén Darío y el modernismo en la visión culturalista de Ángel Rama”. Cuadernos CILHA vol. 10, n^a 1, Mendoza, enero-junio

Piña, Cristina. 1994. “Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura” en Orbe, Juan (ed.). *Autobiografía y Escritura*. Buenos Aires: Corregidor.

Potente, Candela. 2011. “Lo neutro en Blanchot. Sustantivo sin sustancia”. I Jornadas de Estudiantes del Departamento de Filosofía. Universidad de Buenos Aires (pdf)

Quesada Gómez, Catalina. 2012. “Escenografías suicidas de Alejandra Pizarnik: hacia la elipsis”. *Letral, revista de literatura*, N^o 8: 43-55.

Rancière, Jacques. 2000. *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo.

_____. 2003. *El destino de las imágenes*. Pontevedra, España: Politopías,

_____. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual

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

- Ricoeur, Paul. 2003. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España.
- _____. 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- _____. 2010. *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2006. *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI / Universidad Iberoamericana.
- _____. 2008. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo.
- Robalino, Vicente. 2013. *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1971. “Estudio introductorio” en Silva, Medardo Ángel. *El árbol del bien y del mal*. Guayaquil: Publicaciones educativas Ariel.
- Salcedo Mc-Dowal, Próspero. [1917]. 1966. “El niño poeta” en Silva, Medardo Ángel. *Obras completas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.
- Sedwitch, Eve. 1998. *La epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad
- Silva, Eduardo. 2005. “Paul Ricoeur y los desplazamientos de la hermenéutica”. *Teología y Vida*, Vol. XLVI: 167–205. Consulta: 11 de julio de 2017. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100008>
- Silva, Medardo Ángel. 1966. *Obra completa*, Quito: Industrias Gráficas Cyma.

_____. 1966. *Obras completas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

_____. [s.f.]. 1966. “La profesión literaria” en *Obras completas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

Spinoza Baruch. ([1677] 2011). *La ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza

Steiner, George. 2007. *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

Suárez, Juan Camilo. 2012. “El concepto de texto en Paul Ricoeur y su relación con la lírica breve contemporánea”. *Revista Co-herencia*, vol. 7, N° 12, enero-junio:117-130.

Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

VV.AA. 1966. *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, en Silva, Medardo Ángel, *Obras completas*. Tomo 5. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

Valencia Sala, Gladys. 2007. *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía*. Quito: Abya Yala, UASB, Corporación Editora nacional.

Vásconez Romero, César. 2008. Perfil contra las llamas. Prólogo en Ledesma, David. *Obra poética completa*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Vintimilla María Augusta. 2012. “El resplandor en el abismo”. *Revista Pucara*, N.º 24: 215-250.

Viviescas, Víctor. 2011. “La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière”, *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 13, N° 2, (13-

46) julio- diciembre.

Williams, Raymond. 2009. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

“La risa del ahorcado del poeta David Ledesma Vásquez”. 2012. *El Universo* (Guayaquil), 31 de marzo, edición en línea. Consulta: 12 de febrero de 2016.
<http://www.eluniverso.com/2012/03/31/1/1380/risa-ahorcado-poeta-david-ledesma-vasquez.html>