



Universidad
Católica
de Cuenca

Poética y suicidología en América Latina: casos Colombia y Ecuador

Manuel Felipe Álvarez-Galeano

Poética y suicidología en
América Latina:
casos Colombia y Ecuador

Manuel Felipe Álvarez-Galeano



Editorial
Universitaria Católica



Universidad
Católica
de Cuenca

**Poética y suicidología en América Latina:
casos Colombia y Ecuador**

© Autor:

Manuel Felipe Álvarez-Galeano
Docente de la Universidad Católica de Cuenca

Prologuista:

Bolívar Cabrera Berrezueta
Decano Unidad Académica de Educación, y de Artes y Humanidades

© Universidad Católica de Cuenca

© Editorial Universitaria Católica de Cuenca

Primera edición: 10 de enero de 2024

ISBN: 978-9942-27-240-9

e-ISBN: 978-9942-27-241-6

Editora: Dra. Nube Rodas Ochoa

Edición y corrección: Dra. Nube Rodas Ochoa

Portada: acrílico sobre lienzo (80 x 60 cm) de Pippo Galeano

Título: Sometimiento

Ilustraciones: Pippo Galeano

Diseño y maquetación: Dis. Alexander Campoverde Jaramillo

Diseño de portada: Dis. Alexander Campoverde Jaramillo

Impreso por Editorial Universitaria Católica (EDUNICA)

Dirección: Tomás Ordóñez 6-41 y Presidente Córdova

Teléfono: 2830135

E-mail: edunica@ucacue.edu.ec



Esta obra cumplió con el proceso de revisión por pares académicos bajo la modalidad de doble par ciego.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra sin permiso por escrito de la Universidad Católica de Cuenca, quien se reserva los derechos para la primera edición.

A mi madre y a Liliana

Solo por amor a los desesperados nos ha sido dada la esperanza

Walter Benjamin¹

porque o vivir con gloria o morir heroicamente,

es lo que debe hacer el noble

Sófocles²

¹ Citado en: Molinuevo, J. L. (2009). *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CEN-DEAC, 87.

² Sófocles (2008). *Tragedias*. EDAF, 45.

Salutación

En los presentes tiempos de convulsión en que la emocionalidad y el humanismo necesitan una revalidación de la palabra para darle portento a la expresión, se hace indispensable acudir a la cita inexcusable con la memoria, como forma de reivindicar y rendir tributo histórico a quienes, por las razones más inefables, ya no nos acompañan. Por eso, la presente entrega aboga por darle homenaje a las maestras y maestros de la pluma que se confraternizaron, por encima de las barreras del tiempo, a través de las páginas siempre abiertas de la poesía.

Podría postularse que el factor de unión entre los artistas acá estudiados es una variable siempre pesarosa y que exige un alto compromiso de la ciencia: los estudios sobre el suicidio, que, a juzgar por los antecedentes, es este un acercamiento pionero en nuestro país, pues no hay un registro hasta ahora que familiarice a la suicidología como rama y su relación con las artes en nuestro escenario; sin embargo, más que una

primicia, nos importa es el fenómeno que, a través del aporte que tiene el lector en sus manos, encuentra una forma de problematizar un flagelo tan antiguo, tan alarmante y tan vigente como el que nos convoca.

Adicionalmente, me apresto a mencionar que los nueve poetas, cuya obra se resume en las próximas páginas, están vinculados con la sensibilidad, la revelación y el territorio, pues pertenecen a dos países históricamente gemelos y me honra celebrar la lectura de nombres emblemáticos como José Asunción Silva, María Mercedes Carranza, Carlos Obregón y dariolemos, de nuestra querida nación vecina, y, para nuestro caso, las voces de la representativa Generación Decapitada, la siempre recordada Dolores Veintimilla y el bate cuencano César Dávila Andrade, sin el ánimo —como menciona el autor— de caer en el sensacionalismo de la biografía, sino exaltar el baluarte de su poesía.

Abro, pues, el telón de este homenaje, una cita reflexiva con nuestra memoria.

Enrique Pozo Cabrera,
Rector
Universidad Católica de Cuenca

Contenido

| | |
|-----------------------|----|
| Salutación | 9 |
| Agradecimientos | 15 |
| Prólogo | 17 |
| Introducción..... | 27 |

Capítulo 1

| | |
|--|----|
| Acercamiento conceptual a la suicidología y la poética | 35 |
| La suicidología como rama epistémica | 36 |
| Antecedentes bíblicos y simbolistas | 38 |
| Estudios interdisciplinarios sobre el suicidio | 42 |
| Entre la poética y el suicidio como isotopía | 44 |

Capítulo 2

| | |
|---|----|
| Colombia, entre el miedo, el pudor y la crudeza..... | 47 |
| Preámbulo..... | 48 |
| Orígenes de la noción de <i>literatura colombiana</i> | 48 |
| Modernismo y cambio en la expresión poética colombiana..... | 50 |

| | |
|--|------------|
| José Asunción Silva: el nocturno y la nada | 55 |
| La noche como reflejo | 56 |
| Silva, entre el canon y la memoria..... | 60 |
| La autodestrucción en la sospecha..... | 63 |
| María Mercedes Carranza y la poética del miedo | 67 |
| La certeza de la esencia | 68 |
| La elocuencia del miedo..... | 70 |
| La noche, isotopía de lo fatal | 73 |
| Carlos Obregón: el intimismo como fuego | 77 |
| El <i>yo</i> y la realidad..... | 78 |
| Obregón y su nueva lectura | 79 |
| El autoexilio..... | 80 |
| Un territorio oscuro | 85 |
| Suicidio como cortejo del absurdo en <i>dariolemos</i> | 89 |
| El <i>logos</i> y el espejismo..... | 90 |
| El ocio como riqueza..... | 94 |
| El signo y la batalla..... | 97 |
| | |
| Capítulo 3 | |
| Ecuador, la voz de un pasillo decapitado | 101 |
| Preámbulo..... | 102 |
| Dolores Veintimilla de Galindo: ¿suicidio, inmolación o asesinato social? | 107 |

| | |
|---|------------|
| Contextualización de su vida y obra..... | 108 |
| Los dolores de Dolores | 119 |
| La muerte como anomia | 124 |
| Dossier | 127 |
| Medardo Ángel Silva Rodas, con el alma en los labios..... | 137 |
| El ensimismamiento..... | 138 |
| Los misterios del deceso | 144 |
| Borja y Noboa Caamaño: una adicción por la belleza y una cita con Verlaine..... | 147 |
| La causalidad del estilo | 148 |
| Testimonio de una generación naciente | 153 |
| Exilio, insilio y autoexilio en <i>Espacio, me has vencido</i>, de César Dávila Andrade: una lectura ectópica..... | 161 |
| El insilio genuino de Dávila Andrade | 164 |
| La esotérica existencia | 169 |
| Entre la huida y el retorno..... | 175 |
| Prolegómenos | 183 |
| Conclusiones | 185 |
| Bibliografía | 191 |

Agradecimientos

La contemporaneidad enfrenta el insidioso reto de concatenar armónicamente la transformación tecnológica con la evolución del humanismo; esto exige que los valores se mantengan tejidos como horizonte y transversalidad del actuar de los individuos en función de la otredad, para lo que es necesario revestirnos de los comportamientos más enlazados con la Madre Naturaleza, en que se suscribe el más alto de los axiomas: la gratitud, manifestada, en esta perspectiva, con el perenne ejemplo del poeta indio Rabindranath Tagore: «Las raíces bajo la tierra no piden recompensa por hacer que las ramas den frutos».

En tal óptica, siempre debo agradecer a Cristo, Rey de reyes y Maestro de maestros, así como a doña Piedad, cuyo nombre no podía retratar mejor lo que es mi madre y quien lo hace ahora en este plano terrenal, Alicia, luz de la verdad; además de mi familia de sangre y de periplo. Adicionalmente, quiero rendir tributo a la abnegación del conocimiento, estandarte que siempre quise aprender del buen amigo

José Manuel Castellano, quien desde hace algunas semanas nos acompaña desde las luces del empíreo.

Elevo la voz por quien siempre ha creído a mis acercamientos al saber, Enrique Pozo Cabrera, además de los maestros de la inquietud: Pedro Martínez Suárez, por su crédito a este proyecto que, a lo mejor, en algún momento amplíe a otras esferas; Bolívar Cabrera Berrezueta, quien brindó su generoso comentario suscrito en el prólogo; a Walter Crespo, quien ofrece sus oídos a charlas y cafés interminables; a quienes ponderan mis inquietudes académicas, como Vanessa Bermeo Pazmiño, Patricio Palomeque y Fabián Mogrovejo.

Se abren las palmas para abrazar también al director de tesis con quien se emprendió la primera versión de esta entrega en la Universitat de Barcelona, Bernat Castany Prado; a Martha Cardozo, quien facilitó mis diálogos sobre estos acercamientos en la radio; a las y los directores de carrera de la Unidad Académica de Educación, Artes y Humanidades de la Universidad Católica de Cuenca: Nancy Cárdenas, Rita Carrera, Jhoana Pulla y Xavier Estévez, a los estudiantes y compañeros docentes, y, ¡cómo no! a los amigos de la editorial Edúnica y los participantes de mis charlas sobre estos temas.

Gracias, infinitas gracias, por todo cuanto se cree

Prólogo

En el ocaso del primer cuarto del siglo XXI, la sociedad ecuatoriana y colombiana, afín a lo que ocurre en América Latina y el mundo, enfrenta una crisis social que incrementa brechas de desigualdad económica, de acceso a la información y conocimiento, así como a los medios y recursos tecnológicos, aún más exhausta por la pandemia covid-19 y bandas delictivas de narcotraficantes luchan por dominar sus territorios para el expendio de droga, causando zozobra en la colectividad, así como otras situaciones problemáticas que enfrenta la sociedad, la familia y las personas, evidenciadas en inseguridad ciudadana, violencia intrafamiliar, manipulaciones, xenofobia, racismo, depresiones y afecciones psicológicas.

En este contexto se esboza la presentación de la obra titulada *Poética y suicidología en América Latina: casos Colombia y Ecuador*, de la autoría de Manuel Felipe Álvarez-Galeano, como una narrativa orientadora al lector sobre esta particular publicación. Desde los primeros párrafos, el autor evidencia madurez literaria e investigativa que contrasta con su

juventud vivencial al introducirnos hacia el análisis, la reflexión y adoptar una posición crítica sobre el abordaje de la temática, a partir de declarar el suicidio como objeto enigmático del hombre en el devenir de sus múltiples incertidumbres.

Mientras Descartes, filósofo de la revolución científica, desde Francia pregonaba que dudar es un modo de pensar, y pensar es una prueba de la propia existencia, el autor de la *Poética y suicidología* no duda en fundamentar simétricamente, desde la filosofía de los antiguos griegos y de la epistemología secuencial del *ethos* como credibilidad personal, al *pathos* análogo a comunicación con sentimiento, pasión o con impulso emocional con la otra persona, y *logos*³, equivalente a fundamentar con lógica la parte razonada de la exposición del asunto desarrollado.

Desde esta perspectiva secuencial, Covey (1996), llamado el Sócrates americano, por sus constantes motivaciones al cambio, que parte de nosotros y desde nuestras percepciones, en el quinto hábito de la gente altamente efectiva, refiere primero a comprender y después ser comprendido, como base de los principios de comunicación empática del ser humano. Efectivamente, refiere también a esta secuencia: primero debe darse el *ethos* y *pathos*, para luego llegar al *logos* o ser comprendido, pese a la profundidad del tema en la complejidad de la condición humana.

El tema del suicidio constituye una preocupación colectiva, mucho más si este no es discriminatorio, con graves afecciones a la comunidad

³ Se asume, desde la noción griega, como palabra que encabalga hacia un razonamiento. Luego, se utiliza en las ciencias como sufijo que denota el estudio de las determinadas ramas: *socio-logía*, *psico-logía*, *filo-logía*, etc.

y familia. La presente exposición centra su abordaje desde connotados representantes de la literatura, o al menos declaro no adentrarme en las diferentes ramas científicas del objeto tratado, so pena de no cubrir la complejidad, profundidad interdisciplinaria, reflexiones e inquietudes de sus particulares expectativas.

Como punto de partida, pero sin caer en el absolutismo, toda temática o asunto desarrollado en una obra literaria es vivencia del mundo interior del autor, de las circunstancias apremiantes de sus vidas o el reflejo de una realidad circundante del contexto social, laboral o familiar. En la línea del tiempo de la literatura del viejo continente y con su proyección hacia América Latina, a partir del siglo XIX aparecen los movimientos del romanticismo, modernismo y vanguardismo. En este trazo, resulta oportuno precisar la particular influencia de la trilogía de poetas «malditos» de Francia, considerados así por ser incomprendidos por sus contemporáneos.

En el caso de Baudelaire, con su célebre obra *Las flores del mal*, en sus versos destella un exquisito simbolismo, sensualidad triste, tormento de los remordimientos, pensamiento delirante, odio inmenso y una maldición viviente, como se desprende desde el inicio en el poema Bendición: «¡Maldita sea la noche de placeres efímeros, en que mi vientre concibió mi expiación!», interpretada como una hostilidad universal, ser víctima de los poderes supremos y estar inmerso en el círculo del odio y aversión, que por ser poeta debe pagar el precio de la maldición, pues la poesía es creación y se opone frontalmente a lo convencional.

De otra parte, los poetas y amantes Verlaine y Rimbaud inventaron un amor entre peleas, gritos y sexo. La relación entre los amantes se convirtió en un complemento y la separación de la esposa de Verlaine era inminente, por las grandes sospechas de homosexualidad del autor de mayor renombre en la época, quien, con sus 37 años de edad, pronto se embriaga en la juventud de Rimbaud, con apenas 16 años, pero poeta de alta retórica y pasión lírica. La vida de amor, pero de extrema violencia, conlleva a la separación de los poetas amantes y en una profunda depresión Verlaine decidió que, de no recuperar a su esposa en tres días, se entregaría al suicidio.

Más allá de la leyenda e historia de amor más trágicas de la literatura, en el final de sus vidas generan una poesía extremista del amor. Verlaine, autor de la obra *Los poetas malditos*, precursor de la poética simbolista y decadentistas, muere en París en el año 1896 por sobredosis de sustancias alucinógenas. La obra de algunos grandes poetas del ámbito hispánico, como Rubén Darío, Manuel Machado, José Martí o Pablo Neruda son consecuencia directa o indirecta de la poética francesa. Para el caso de Colombia, esta influencia está en el acercamiento de la Generación desencantada, en que la poesía surge como exilio frente una realidad; y en Ecuador es fuerte la influencia sobre los autores de la Generación decapitada.

En el país de la frontera norte, los desencantados tributan célebres autores modernistas como José Asunción Silva (1865-1896), que desde su suicidio es una leyenda de su espíritu contemplativo, místico y sus versos recargados de angustiosas decepciones, indefectible turbación y

mirada seductora hacia la muerte. De otro lado, María Mercedes Carranza (1945-2003), la poeta del miedo, conjetura que el suicidio bordea las aristas de la tentación y la invitación a una otredad para decodificar el miedo, el desconcierto, el temor, el silencio como hermenéutica hacia la muerte, porque la vida –declara– es esto que muere.

El concepto de suicidio no es un cierre preciso y explosivo, sino una complejidad de instantes. Carranza termina su vida con una sobredosis de antidepresivos y que escribiera: «¡Qué sucia es la luz de esta hora, ¡Qué turbia la memoria de lo poco que queda!, ¡Y qué mezquino el inminente olvido!». Así también, Darío Lemos Laverde, conocido como dariolemos, poeta «maldito» nadaísta, en el que se conecta el existencialismo, bajo la influencia de Camus y Kafka, con su personaje Gregorio Samsa, con el suicidio en cortejo con la obsesión de la muerte y el absurdo o la «inutilidad de vivir», la angustia, el instante efímero que confronta a los largos días del tedio, que le consumen a dariolemos.

La obra *Sinfonías para la máquina de escribir* (1985), en la más álgida decadencia del autor seguidor de Versailles, recluido en una silla de ruedas, a raíz de su gangrena, es huésped de purgas y de tormentosos días con su identidad «maldita», acompañados de licor, la drogadicción: otras formas de acercarse al conflicto interno, a la ideación o a la misma consumación por las frustraciones en el hecho de vivir ajeno a la realidad.

En la parte que corresponde a Ecuador, la voz de un pasillo decapitado, el autor de la *Poética y suicidología* recoge nombres relevantes de la poesía y narrativa acorde a las máximas creaciones universales, no necesariamente solo a ritmo del pasillo, sino pertinente con la más alta

creatividad literaria, acorde al avance inexorable de la línea del tiempo, con los románticos Julio Zaldumbide, Juan Montalvo, Juan León Mera, Dolores Veintimilla de Galindo, Numa Pompilio Llona, García Moreno, Juan Montalvo, Luis Cordero, entre otros.

Sobre Dolores Veintimilla, parte con la interrogación ¿suicidio, inmolación o asesinato social? formulado a Rosalía Arteaga Serrano, voz autorizada para contextualizar sobre la vida y valor literario de la poeta en el escenario de la sociedad cuencana de mediados del siglo XIX, caracterizada por la determinación intelectual y con influencia del clero, como es la figura de fray Vicente Solano, protagonista de una huella indeleble en la autora romántica.

La desdichada relación matrimonial de Dolores con su esposo Galindo y las prolongadas ausencias recrean escenas de nostalgia y la configuración de una mujer rezagada a la sombra de la masculinidad. Otro hecho de atención concreta discurre el 20 de abril de 1857: Tiburcio Lucero es fusilado en la plaza de San Francisco de Cuenca, acusado de parricidio y condenado a muerte en nombre de la ley, que motiva a Dolores escribir la obra «Necrología», en que habla de Dios como el Gran Todo, lo que causaría rechazo, acusación de panteísta, descrédito social, menosprecio a la calidad poética y conflicto emocional, que culminará con el eterno silencio de la autora de «Quejas», la noche del 23 de mayo de 1857, como consecuencia de ingesta de cianuro. Al margen de las conjeturas entorno a la vida y la determinación fatal de apurar el veneno, constituyen sofismas sobre el suicidio, que se comparte, en distinta proporción, con la Generación decapitada.

La Generación decapitada, en el marco dominante de la revolución liberal del 5 de junio de 1895, liderada por Eloy Alfaro, significa el triunfo sobre el conservadorismo, la terminación de privilegios exteriorizados en época del romanticismo y direccionamiento hacia el movimiento literario denominado modernismo. Sobresalen Silva, Borja, Fierro, Noboa y Caamaño, quienes recibieron fuertes influencias de la literatura francesa y de los autores denominados «malditos». Medardo Ángel Silva, en el entorno de la oligarquía guayaquileña, deambula y avanza por el espinoso camino de la obsesión de un amor, que, si lo hubiera amado, jamás habría felicidad compartida, además ronda en las drogas, el dolor hacia el suicidio, que tiene el punto culmen en el poema hecho canción, «El alma en los labios», que, al faltar su joven Amada, anuncia: «me arrancaré la vida» y terminar en tragedia disparándose a la sien, apenas a sus 21 años de existencia.

La aristocracia criolla, asentada en Quito, con Arturo Borja, de ascendencia directa del Papa Alejandro VI (el Papa de Borgia) y nieta de Fernando II de Aragón; y Ernesto Noboa y Caamaño, con su adicción por la belleza y una cita con Verlaine, deja entrever el afrancesamiento de los autores citados, su anunciada fatalidad y reconocidos por adentrarse en las drogas, «malditismo» y versos en consonántica melancolía, el desamor y el fatalismo. Mientras Borja, «En el blanco cementerio», pregona: «yo te dije: —Estoy muriendo porque tú me estás matando», Noboa y Caamaño, en «Emoción vespéral», divulga: «Hay tardes en las que uno desearía/ embarcarse y partir en rumbo cierto, / y, silenciosamente, de algún puerto/ irse alejando mientras muere el día».

Estos versos consolidan la vinculación estricta de Borja con la muerte, quien, con tan solo 20 años, murió tras una vida de bohemia, depresiva, sobredosis de morfina y una vez terminada su luna de miel; de otra parte, Noboa y Caamaño siguió consumiendo éter y morfina hasta terminar con su vida. En esta línea trágica se incluye a Humberto Fierro, que el final de su vida está entre el mito del accidente, la tragedia y el suicidio. El corolario de la obra de Álvarez-Galeano trae a la memoria colectiva al poeta cuencano César Dávila Andrade, bajo la temática «Exilio, insilio y autoexilio» como un encabalgamiento de la separación del ser humano de la tierra en que vive, la autoseparación y marginación dentro de las mismas fronteras que se refleja en la añoranza y la angustia por el regreso, bajo una visión ectópica con un fuerte componente migratorio a nivel de Cuenca y las provincias australes.

Dávila, autor de *Boletín y elegía de las mitas*, *Catedral salvaje* y una variada producción poética, en su exilio en Caracas, bastó una simple hoja de afeitar, para, de un tajo por la aorta, cortar su vida. Quién más que su sobrino, Jorge Dávila Vázquez, nuevo exponente de la narrativa ecuatoriana, al referirse al tío, expresa que perdió, que lo real fue más fuerte que él, como el alcoholismo, como la pobreza, como una suma de circunstancias adversas, pero que no perdió la guerra, pues su legado poético es generacional por su temática, forma y figuras literarias.

Álvarez-Galeano, en su interesante enfoque sobre los poetas suicidas, profundiza, desde la fundamentación epistemológica, las particularidades de los autores analizados y la reflexión discursiva para desmitificar y desaprender ciertas ideas sobre este tópico. Este pequeño

acercamiento a la temática aspiro que se constituya en un elemento motivador para que usted, como lector, se adentre en el análisis de los autores tratados a lo largo de la *Poética y suicidología*.

Bolívar Cabrera Berrezueta

Decano de la Unidad Académica de Educación, y de Artes y Humanidades
Universidad Católica de Cuenca

Introducción

El presente estudio detalla, de manera analítica, reflexiva y crítica, el abordaje que los autores colombianos José Asunción Silva, María Mercedes Carranza, Carlos Obregón y darío lemos, además de los ecuatorianos Dolores Veintimilla de Galindo, Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y César Dávila Andrade hacen sobre el tema del suicidio, a partir de su obra literaria y cómo responden a distintas complejidades del individuo o a contextos y momentos particulares. Para dicho acercamiento, se estima la referencia conceptual, científica, literaria y sociológica que algunos estudiosos adelantan sobre dicho eje temático, que sirve para cercar y comprender con mayor claridad las nociones y percepciones de los poetas seleccionados para el corpus. Adicionalmente, los estudios sobre la vida, muerte y huella artística de estos referentes literarios servirán de base para estimar la trascendencia crítica, histórica, literaria y sociopolítica de la percepción de estos poetas a propósito de la concepción del suicidio, desde sus conceptos adyacentes y subyacentes, dando cabida a distintas conclusiones concentradas en lo humano y en lo literario.

Es el resultado de una investigación que, inicialmente, formó parte del trabajo final de grado del Máster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana, de la Universidad de Barcelona, en 2017, y que se ha aumentado hasta el 2023. Los apartados alusivos a la Generación Decapitada y a Dolores Veintimilla formaron parte de un especial publicado en enero del 2018, en el suplemento literario *Cartón Piedra*, del diario El Telégrafo. Para el caso de Veintimilla, adicionalmente, se implementa una versión posterior, a modo de ponencia, en el IX Encuentro Internacional de Docentes de Lengua y Literatura, de la Universidad Central del Ecuador, del 16 al 20 de agosto de 2021 y en el libro de memoria, que recae en una última entrega finalizada para el presente informe.

El suicidio es un punto enigmático en que se explora el límite de la emoción humana y expone la punta del iceberg de una turbación interior que dilucida la complejidad entre el individuo y el entorno. Es un tema que puede considerarse como tabú, a raíz de los esquemas y limitaciones que le restan la importancia a la expresión humana, sobre todo porque el individuo se ve en la necesidad de encajar dentro de los registros sociales de la comunicación y del discurso; por consiguiente, cuando se entra en esa disonancia, surgen el marasmo y la convulsión, en que el ser no comulga con el estar, se rompe la simetría entre el *ethos* y el *pathos*, para darle validez a la estética del *logos*.

Es un tema del que no se habla con la relevancia que merece, y el artista es quien tiene la osadía de intuir esa complejidad y desentraña esa náusea que muchos tienen, pero de la que poco se habla y, a veces, esta compleja matización emocional termina en la excusa de lo inefable, de lo

patético, alimentando una bomba de tiempo que estalla en el momento de la renuncia o de la retirada. Para este caso, se describe cómo el poeta es quien se adentra en la hondura de este tema y no tiene más herramienta que la palabra para quitar el velo, hasta el punto de ser mártir de la misma; por ende, toma un camino que no siempre tiene retorno, ante el cual se suscribe una inmensidad de nombres que cuesta delimitar en cualquier estudio, como, a su vez, el tema del suicidio, por mucho que se avance, quedará siempre incompleto, pues comprender este tema es quizás la forma más precisa para asimilar la condición humana.

Hay innumerables estudios que imprimen al suicidio una patología psiquiátrica o una relación con las adicciones; sin embargo, surge el interrogante de si es verdad que el suicida está, indiscutiblemente, enajenado; o bien, este trance suscita el acto último de un discurso previo. Ante esto, es necesario reconocer que, cuando los poetas o narradores expían este ininteligible y misterioso plano, no se debe, precisamente, por una turbación inexplicable, sino que puede darse por su carácter íntimamente observador de la realidad y su desmenuzada interpretación de la misma, o, en otro estrado, ante la imposibilidad de batallar contra las circunstancias que esta le presenta.

Con esta primera justificación, este trabajo plantea analizar cómo el tema del suicidio es evocado por algunos autores latinoamericanos, ya sea porque hayan incurrido en este acto o porque, simplemente, le dan un tratamiento particularmente revelador en su obra. Se tomará una muestra de nueve poetas para los casos de Colombia y Ecuador, como una forma de limitar la amplitud del corpus, a través de un plano comparativo, entre

los momentos, estilos, coincidencias, dinámicas de territorio y contextos a los que responden las obras.

Para este propósito, se tiene, como objetivo general, analizar el tratamiento que cuatro poetas de Colombia y cinco de Ecuador le han dado al tema del suicidio, a partir de su obra, haciendo una relación con los pertinentes aportes teóricos que sirvan de sustento para ahondar en la poética de los autores en función de dicho tema; para esto, es indispensable analizar, desde distintas materias, el concepto del suicidio para ahondar con mayor propiedad en la poética de los ejemplos seleccionados, así como reflexionar cómo la palabra se ostenta como trasgresora en el poeta, a la vez que demarca un factor de transformación en la vida del hombre. Asimismo, se pretende estimar la verdadera relevancia que tiene esta cuestión para conllevar a una reflexión que permita repensar el discurso vital como trascendente y catártico frente a distintas adversidades.

Desde estos principios, se hace necesario definir, someramente y de acuerdo con la necesidad, cómo las vivencias de los autores seleccionados han servido para construir y articular su concepto, a partir, primeramente, de su obra, así como discernir la explicitud y posibilidad inductiva de la palabra *suicidio* y cómo la mención o no de la misma participa en la poética de los autores. Dentro de un carácter interdisciplinario, se busca, también, para el caso de la Generación Decapitada, relacionar la correspondencia entre la música y la literatura, particularmente, a partir del tema del pasillo y cómo este participa dentro de la elaboración simbólica y cultural plasmada por los poetas ecuatorianos.

De igual manera, es menester establecer un plano diacrónico que conlleve a establecer unos antecedentes que puedan amalgamarse con las obras, a fin de ponderar un marco referencial que les dé amplitud y valor intertextual a las poéticas seleccionadas, y evaluar cómo los contextos y circunstancias sociales influyen en la elaboración del concepto del suicidio. Así, se pretende resaltar la literatura latinoamericana dentro de la universal, desde el significado emotivo que engendra gracias a los aportes de sus autores.

Ahora bien, para establecer una relación responsable entre la literatura y el suicidio, es imprescindible reconocer que ambos conceptos exigen una interdisciplinariedad que cobija otras ramas del pensamiento, sobre todo el segundo, y que comprendería la afirmación de un estado del arte consecuente con el planteamiento de los objetivos anteriormente expuestos y que trastocan distintos temas adyacentes. Los aportes relacionados a continuación exponen un plano de acercamiento metodológico que sirve para abordar el tema, con la pertinente propiedad, en los autores colombianos daríolemos (como representante del nadaísmo), José Asunción Silva, Carlos Obregón y María Mercedes Carranza, además de los ecuatorianos Dolores Veintimilla de Galindo, César Dávila Andrade y una muestra de representantes de la reconocida Generación Decapitada: Medardo Ángel Silva, Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño. Esta selección se hace bajo un criterio temático más que estrictamente territorial, más allá de la inclinación de este corpus dentro del campo latinoamericano, y se reconoce que no serán básicos los aportes biográficos, sino como datos referenciales, ya que la obra escrita es la principal fijación de este trabajo.

Los aportes elaborados en el marco metodológico serán la base, sobre todo referencial, para abordar el tratamiento que al suicidio dan los autores del corpus. Para esta intención, será tenido en cuenta el aporte bibliográfico primario; es decir, los trabajos de dichos autores que plantean una percepción o tratamiento, explícito o implícito, para una reconstrucción del concepto o, bien, una disciplinada descripción del mismo, entorno al fundamento literario. Por ende, el presente trabajo es un acercamiento inductivo, argumentativo y analítico, en que el pulso investigativo será el soporte primario para dar el debido sustento a las tesis planteadas.

Para lograr esto, se tendrá la bibliografía de y sobre los autores que más se compaginen con el problema y, en los casos que sea posible, hacer un trabajo de campo que permita enriquecer el estudio con vías de conocimiento o de testimonio directo. Los apuntes biográficos que se puedan vincular con el tema, tratarán de ser abordados como un aporte en el marco referencial más que dentro de una tesis que pueda condicionar, innecesariamente, lo que no es posible saber, dada la complejidad del tema, atendiendo a lo que Campaña (2017) zanja: «El análisis y la valoración de una obra no puede provenir de la biografía de su autor, aunque en ocasiones ésta dé luces sobre aquella» (p. 23). Adicionalmente, serán de vital importancia las contribuciones teóricas sobre el tema del suicidio y su vinculación con la literatura, sin desconocer la amplitud y despliegue que otras ramas le puedan rendir al enfoque.

Se determina, además, que este es un acercamiento a un estudio que puede ampliarse desde lo geográfico, diacrónico u otros criterios categóricos; por ende, es un primer soporte investigativo para un trabajo

más ambicioso que puede desarrollarse *a posteriori*. En vista de esto, la metodología y la aplicación del sustento teórico serán propuestas desde lo descriptivo y, en los momentos en que se cuente con el tablado y la facultad pertinentes, se dará el desarrollo argumentativo que sea necesario, aclarando que es un tema que todavía engendra ciertas sensibilidades y no es el fin atribuirle posturas que no merece, o plantear tesis apresuradas que puedan generar dificultades en el ensanchamiento interpretativo. En vista de esta delimitación, de lo que se ocupa este trabajo es, ante todo, el texto; y, obviamente, no se discriminará la idea de exponer la literatura como forma de elaboración de un discurso vital que pueda ser útil para canalizar ciertas conmociones y en las cuales es posible que el lector se sienta identificado.

Se aclara, además, que el mismo carácter de pudor, tabú o atenuación cultural de este tema sugiere la necesidad de ahondar en el mismo a partir de temas adyacentes y subyacentes, máxime cuando no es apropiado forzar la investigación hacia una evidencia directa y plasmada explícitamente que, por la misma actitud de algunos autores en sus obras, no se expone. Adicionalmente, puede establecerse una expansión referencial en otros poetas que, si bien no son incluidos en el corpus, sí pueden plantear un antecedente estético o un elemento sociocultural que merezca la pena enunciar, con el fin de encauzar los estudios. Por otro lado, los ensayos, tesis y libros seleccionados, a propósito de las creaciones de los autores seleccionados, serán complementados con artículos de prensa que pueden dar testimonio directo de los momentos y contextos en los cuales se incluya los referentes literarios de esta pesquisa.

Capítulo 1

Acercamiento conceptual a la suicidología y la poética

En derredor del tema del suicidio, se ha configurado toda suerte de sofismas que socialmente se habitúan y que, si bien habla de la preocupación colectiva, también es preciso profundizar para alcanzar máximas, aplicaciones y consideraciones que permitan abordarlo. Por ende, diversas ramas científicas como la psicología, la salud, la sociología, el arte y la literatura han alimentado las perspectivas de abordaje; incluso, desde hace varias décadas, se cuenta con los avances en la suicidología: todo esto para desentrañar, en muchos casos, los sofismas; entre los más comunes está que solo lo cometen los enfermos mentales, cuando, en realidad, es algo que se da en un marco de vulnerabilidad no asociado necesariamente

con patologías psiquiátricas; o, también, quien se va a suicidar no avisa, sin considerar que también hay una ideación suicida y gran parte de los fallecidos tuvieron intentos previos.

Asimismo, una idea que comúnmente alimenta la estigmatización es que hablar sobre esto, aunque sea con una naturalidad responsable y facultada, puede incurrir en una apología o estímulo. En este aspecto, se encuentra uno de los principales retos de esta investigación, pues no se pretende caer en aseveraciones que no estén documentadas o que caigan en la generalidad y el ocio de la afirmación; no obstante, al ser un trabajo de indagación y estudio literario, no va más allá de lo descriptivo, aunque con un dejo de argumentación cuidadosa, basado en la vida y obra de estos autores.

La suicidología como rama epistémica

Entre cada complejidad social que fundamenta la presente pesquisa es por qué, si bien no hay registros en los informes acreditados sobre los oficios y ocupaciones donde se registra mayor tasa de suicidio, se considera que los artistas y los escritores son suicidas casi por naturaleza. Una hipótesis que podría indagarse —y que se desarrollará colateralmente en este estudio, por medio de un caso emblemático— es la implicación y renombre que alcanzan los autores, en muchos casos, por las circunstancias y exposición pública que se les adhiere, además de su elaboración y marcas en su obra. En el caso ecuatoriano, a juzgar por la representativa Generación decapitada y toda su inclusión particular en la memoria colectiva y en el canon literario,

es habitual que los poetas considerados suicidas de otros tiempos sean incluidos dentro de este grupo, como es el caso de la autora quiteña; sin embargo, hay puntos comunes que merecen destacarse y que, *a priori*, pueden nutrir esa categorización.

La suicidología, como rama científica, tiene sus primeros soportes con Edwin S. Shneidman, quien, en 1958, funda el Centro de Estudios de Prevención del Suicidio de Los Ángeles, y, de ahí, se forjaron instituciones concentradas en el tema como es el caso del Instituto Hispanoamericano de Suicidología; asimismo, los soportes de Sigmund Freud y Karl Menninger han alentado la comprensión de esta rama desde el enfoque psicoanalítico. Argentina, uno de los países con mayor registro de suicidios, ha establecido el Programa de Prevención, Atención y Posvención del Suicidio. En la mayoría de casos, hay una concentración en la prevención y en la factorización teórica para la comprensión del fenómeno.

No es preciso, sobre todo en temáticas tan complejas como la que ahora convoca, caer en el determinismo y la incauta predeterminación para explicar causales, ni menos desviar la atención hacia el plano psicológico; sino, en estos casos, tomar avances que enriquecen la búsqueda, dentro de una dinámica interdisciplinaria. Así también, es imperativo aclarar que se trata de una investigación basada en posibilidades, por medio de un análisis isotópico que permita reconstruir los contextos, sucesos y elaboración poética de estos hitos literarios, mas no desde un eje biografista que pueda caer en las imprecaciones del mito.

Dicho esto, se determina el concepto transversal, el suicidio, como concepto y problemática social que concentra la atención de diversas ramas

de la ciencia, en tanto ha sido un tema que se ha mantenido desde el alba de la humanidad. La Organización Mundial de la Salud (OMS), hasta el 17 de junio de 2021, precisa que cerca de 700 mil personas terminan con su vida anualmente, y en 2019, por ejemplo, fue la cuarta causa de fallecimiento en personas de entre 15 y 29 años. Asimismo, se sostiene que, si bien hay un vínculo con cuadros patológicos de depresión y alcoholismo, también hay ligazón con situaciones incidentales de crisis emocional. Por la esencia y complejidad del tema, se ha visto un engranaje de tabúes y estigmatización que se alejan de su raíz, como es el caso de los autores en cuestión.

Antecedentes bíblicos y simbolistas

Referente al estado de la cuestión, es necesario acudir a la Biblia, reconociendo la elaboración discursiva de los autores y su encumbramiento espiritual, más allá de que los gestos toman una dirección genuina para cada caso, sin un vínculo directo; sin embargo, es un aporte que merece recrearse como antecedente: Abimelec, como se evidencia en el libro de Jueces 9: 54, fue herido de muerte por una mujer, y este pidió a su escudero que lo matara para no sentir la vergüenza de haber sido asesinado por una mujer. Sansón plegó fuerzas a Dios para derrumbar las columnas que lo ataban y matar a los filisteos, como registra Jueces 19: 28-31. De igual forma, en 1 de Samuel 31: 4-6, Saúl solicitó a su escudero que lo traspasara con la espada, para no tener la pena de ser asesinado por incircuncisos; pero, ante su negativa, se hendió su propia espada, y, posteriormente, también lo hizo su escudero; también lo hicieron Zimri, al prender fuego a

su casa, en 1 de Reyes 16: 18, y, de manera semejante, con posibles móviles de la traición y por medio de la horca, lo harían Ahitófel, en 2 de Samuel 17: 23, y Judas, en Mateo 27: 5-6. Más allá de estos referentes, la Biblia no tiene en sus leyes una prohibición explícita del suicidio, aunque Santo Tomás de Aquino lo condena por irrumpir los planes de Dios.

Estas referencias son tenidas en cuenta a raíz del discurso que resguardan, el móvil o motivación que se deposita en los casos que menciona y que serán útiles para ampliar el universo referencial, en casos puntuales como el de Veintimilla, y el factor intertextual de los textos base. Adicionalmente, es preciso abordar los estudios del poeta Jaime Jaramillo Escobar, particularmente de su obra *Método fácil y rápido para ser poeta* (2011), y de Ana Ayuso *El oficio de escritor* (2003), que sientan un fundamento apropiado para comprender la poética general de los escritores en función del menester literario. Es indispensable, además, reconocer que la mayoría de los estudios plantean, como antecedente, la tragedia griega, la cual será mimetizada en el momento oportuno.

Es imprescindible reconocer el aporte de Camus (1985) cuando estima en *El mito de Sísifo* la relación que tiene el suicidio con la filosofía, a través de su máxima: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía» (p. 5). Además de esto, le atribuye una relación con lo absurdo, reconociendo en este el punto de partida para su trabajo. Imputa unos caracteres de gran riqueza simbólica desde la mirada del suicida, además de estimar la relevancia que las relaciones y

el contexto de este influyen para incurrir en dichos acto o actitud, incluso, reverenciando un carácter expiatorio y catártico.

De manera semejante, el escritor rumano Emile Cioran (2010) comparte en *Ese maldito yo* una exposición más compleja, aunque menos positivista de esta idea, reconociendo que es en esta delgada línea en que el hombre tiene una verdadera e íntima relación con la vida, como también lo manifiesta, *motu proprio*, Albert Camus. Estos textos serán de primera notabilidad, si se piensa en una vinculación de lo filosófico, lo existencial y lo literario en función del tema que ahora compete.

Entre varios artículos y tesis que sobresalen, se comprende el estudio de Gómez (2011) «El suicidio. Una aproximación desde la literatura», que analiza el fenómeno desde un apéndice psicosocial y concentrándose en la literatura, desde la narrativa, particularmente, y se basa en los personajes como herramienta de expresión por parte de los poetas. El autor menciona casos en la tragedia griega, en que el suicidio se rige por una circunstancia simbólica, como es el caso de Yocasta que da fin a su vida utilizando su propia trenza: «[...] al enterarse que era esposa y madre del rey» (Gómez, 2011, p. 176), además de otros casos, como el de Áyax, que son expuestos desde una motivación política. Reconoce, entonces, que dicho acto engendra una relación con el estilo que, dado el caso, le imprime el suicida.

Con este adelanto, puede compaginarse un artículo de tonalidad más crítica: «El suicidio. Una aproximación», de García (2016), que comprende una visión empírica sobre la ostentación y la posible apología del suicidio, a partir de los avances referidos en un taller guiado en New York por Critchley, en que se sugirió a los asistentes compartir en voz alta

sus cartas de suicidio. Esto generó en la autora del artículo una motivación para comparar varios aportes como el de *Desgracia impenable*, de Peter Handke, y, por otro lado, Andrés Ramón, con su libro *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente* (el cual será estudiado en este trabajo, a partir de la profundización y citación de García), del cual destaca la máxima: «[...] el artista no es especialmente proclive al suicidio si se compara con otro tipo de profesión» (2016, párr. 6).

Esta premisa es vital para la demarcación del concepto en pro de una discusión sobre el estigma del suicidio como factor común y constante en la literatura, además de la crítica hacia el tema de la asociación estricta de este tópico con una base patológica, bajo la tesis en la cual García (2016) coincide con Ramón, al aseverar que es aberrante considerar que casi la totalidad de los suicidios tienen una base literaria, para finalmente considerar que, para un acercamiento responsable a tal concepto, es requerido un análisis minucioso y discriminado para cada caso, con apoyo en una interdisciplinariedad más amplia.

Esta autora, adicionalmente, reconoce el significado social que cumple la familia del suicida, por lo que sustenta que es esta quien lleva, a veces, la culpa y el, según ella, vergonzoso peso social. Aclara, con determinante convicción, que es necesario aplicarle más naturalidad al tema, pero es de primera importancia establecer unos límites cuando se le atribuye al suicidio en la literatura esa función estética y exaltada en dirección a la belleza, con el fin de no caer en la idealización. En esta medida, se hará un plano comparativo de la profundidad, simbolismo,

retórica o crudeza con que los distintos poetas asumen el concepto y de qué manera esto repercute en el estilo plasmado en sus obras, con estricta precaución en no caer en su idealización.

Estudios interdisciplinarios sobre el suicidio

De manera complementaria, González (2013) realiza un estudio en que critica esa tendencia facilista de la Psiquiatría, pues considera que todas esas estadísticas cerradas que, a veces, intentan crear una visión exacta del fenómeno no necesariamente atienden a un conocimiento intrínseco. Esta autora recrea en su estudio «La insatisfacción sin medida. Reflexiones sobre el suicidio», nuevamente, esa dinámica del tabú y el recelo para dialogar sobre el tema; empero, este estudio se enmarca, con mayor fijación, sobre uno de los sexos, lo cual se abordará con cautela, en vista de que dicha inclinación exige otro enfoque metodológico de mayor envergadura; no obstante, esa percepción del silencio y la cerrazón social que se aborda en este trabajo frente al tema competente será de significativo apoyo para el campo de la expresión en consonancia con lo literario, ya que dicha referencia, además, rinde relevantes y reflexivos aportes acerca del carácter simbólico.

Otra forma de estudiar este concepto se estima desde el acto no consumado, o bien el intento, en cuyo tramo se reconoce gran parte de la literatura sobre este tema. Un artículo que puede ilustrar, con la pertinente consecuencia, es «Una mirada global frente al intento de suicidio», de Jiménez *et al* (2011) que trata este concepto basándose en antecedentes

literarios y filosóficos, además de darle una concordancia de este con respecto al marco legal que se ha tenido a lo largo de la Historia como los tratados de Braga y de Auxerres.

Todo este estudio se plantea desde un ejercicio de indagación desde el cristianismo, el neoplatonismo y cómo se sujeta la concepción del hombre en proporción con el suicidio y la fe. Estas directrices serán útiles cuando sean estimados los textos de los autores seleccionados, sobre todo aquellos pasajes que tengan esa vinculación implícita o explícita con la moral, desde una perspectiva diacrónica y, particularmente en algunos poetas, se valora cómo la pérdida de dicha fe coadyuva a la debacle de sus propósitos de vivir, o, por lo menos, según los plasman en sus versos.

En este mismo orden de ideas, se puede establecer una vinculación con la sociología, a través de un texto que es de ineludible citación en cualquier análisis sobre el tema, *El suicidio. Estudio de sociología*, de Emile Durkheim (2004), quien en 1897 puntualiza unos precedentes sobre las causas, los contextos, los paradigmas y las implicaciones que rodean dicho acto, todo concentrado en una dinámica social y apostillando este asunto dentro del terreno de la fenomenología social, particularmente, desde lo que él denomina «anomia».

La discriminación desarrollada por este estudioso francés presenta un esquema hipotético e investigativo sobre los factores extrasociales, los psicológicos, los cósmicos y otros que estudian la compleja brecha entre el individuo y su ambiente. Concerniente a este aporte, se destaca el acertado acercamiento «La comprensión clásica del suicidio. De Emile Durkheim a nuestros días» (Palacio, 2010), quien resume y sintetiza

aportes reveladores como los de Deleuze, Freud, Foucault, Lacan, Strauss, entre otros. Brown (2002), por su parte, ofrece un plano historiográfico con mayor elaboración, en su libro *El arte del suicidio*, que puede familiarizarse con el anterior, ya que complementaría, con un enriquecedor marco referencial, los avances acuciosos que son ofrendados desde Durkheim.

Entre la poética y el suicidio como isotopía

Para los dos preámbulos dispuestos como antesala de los análisis para el caso de cada país y los artículos tenidos en cuenta para la investigación sobre el trabajo de cada poeta, se han tomado, someramente, algunos manuales y referencias de índole histórica para ofrecer unos antecedentes que se acoplen y contextualicen los estudios posteriores. Ante esto, avances de historiografía literaria, como el clásico de José María y Vergara (1896) *Historia de la literatura en Nueva Granada. parte primera. Desde la Conquista hasta la Independencia (1538-1820)*, permiten ahondar en la asimilación y cimientos de la literatura colombiana hasta llegar a los autores del corpus.

Para el estudio de José Asunción Silva, en la Colección Archivos (1997) bajo la dirección de Orjuela, *José Asunción Silva. Obra completa*, se abunda en anotaciones, estudios y distintas percepciones de la obra de dicho poeta, por parte de distintos estudiosos, entre los que se destaca Gabriel García Márquez y la poeta María Mercedes Carranza (también retratada en el presente estudio) y por quien algunos archivos de prensa, declaraciones sobre la muerte de esta poeta, sirven de plano referencial para concebir el significado, trascendencia y particularidad de su estética.

Ahora, en el estudio sobre dariolemos, se tendrá en cuenta algunas entrevistas y referencias como «Sinfonía para un poeta que nunca tuvo máquina de escribir», de Jotamario Arbeláez, y que se utilizó de prólogo para el único libro publicado en vida del autor, *Sinfonía para máquina de escribir* (1985), además de los adelantos del estudioso, poeta y amigo de Lemos, Víctor Bustamante, a partir de su libro *Darío Lemos. Cuando el poeta muere* (2008), quien da detalles e indicios sobre la vida del nadaísta. Respecto al poeta Carlos Obregón, se considera el aporte prioritario de Nelson Romero Guzmán, «Esbozos para un acercamiento a la lectura del poeta Carlos Obregón», en que ofrece claves para la asimilación del engranaje expresivo del poeta.

Para el caso de Ecuador, los estudios sobre el pasillo y su relación con la literatura ecuatoriana que se tienen en cuenta con mayor apropiación son el de Guerrero Blum, *Pasillos y pasilleros del Ecuador: breve antología y diccionario biográfico* (2000), el de Granda, «El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora» (2004), y Pro Meneses, con su trabajo *Discografía del pasillo ecuatoriano* (1997), entre otras indagaciones y notas de prensa. Los adelantos sobre la Generación Decapitada, especialmente el compartido en la antología de Vallejo y Vallejo (2017), *La Generación Decapitada: Silva, Fierro, Borja y otros*, cuyo prólogo, anotaciones, y biografías son de Mario Campaña, permiten socavar con propiedad los precedentes y trascendencia de dichos poetas, así como, a propósito de Dolores Veintimilla, se comprende las tesis de Loza Montero, *Dolores Veintimilla de Galindo o el ángel de la rebeldía: la construcción de la subjetividad femenina* (2002), y el de Chin, *Me he suicidado: violencia de género en Cuenca del siglo xix exponiendo a*

Fray Vicente Solano y a la poetisa María Dolores Veintimilla (2013), y el apoyo documental de Lloret (2015) con su completo libro *Biografía de Cuenca*.

En este mismo sentido, la obra del poeta cuencano César Dávila Andrade tiene apoyo desde la concepción de su exilio, a partir de sustentos como «La vuelta a casa de un extranjero: La poética del insilio de César Dávila Andrade», de Arteaga (2018) y la descripción estética de «Cesar Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional», de Rivas (1966), coligado con «Lectura hermenéutica de dos autores Luis Cernuda y César Dávila» (A'lmea, 2007), entre otros.

Para abordar los textos, se implementa el reconocimiento de los recursos retóricos, el factor intelectual, el repetitivo, las propuestas estéticas y las isotopías que puedan trazar un camino hacia la poética y la suicidología, a la vez que puede hacerse un ejercicio de filología comparada y la vinculación con ciertas tendencias estilísticas del momento o el establecimiento de tonalidades recurrentes que repercutan entre los autores citados. En vista de esto, habrá una sujeción en el intertexto para exponer actitudes que sean constantes en distintos momentos de la literatura y que sustenten la inmensidad del universo interior, la amplitud hermenéutica de la realidad y definan que los individuos no son tan distintos después de todo.

Capítulo 2

Colombia, entre el miedo, el pudor y la crudeza

*Sería necesario crear todo un sistema de palabras para
el tamaño de nuestra realidad*

Gabriel García Márquez⁴

⁴ García Márquez, G. (1998). Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. Voces. Arte y literatura. Marzo. Número 2. <https://sites.google.com/site/404realismomagico/leamos-un-poquito-de-realismo/una-realidad-que-no-cabe-en-el-idioma>

Preámbulo

La agitada historia de Colombia, en su cruda desmemoria y los vestigios de distintas guerras que han dejado, contrario a lo que se debería, es una iteración de paradigmas que deben vencerse para ablandar el aciago panorama que invade a la patria de García Márquez. Es una sociedad provista de una particular sensibilidad que ha dejado grandes referentes artísticos y momentos convexos que han constituido al país como cita inexcusable para hablar de literatura hispanoamericana. «¿La muerte es el motor de la historia en Colombia?» se cuestionó el periodista y humorista colombiano Jaime Garzón (Citado en Aguila, 2007, p. 138), asesinado en 1999. Las huellas del dolor, las latentes reacciones que desde la palabra se han tejido, han consolidado dos tópicos: la colectividad —puesta en el prisma de la guerra—, y la rutilancia de distintas individualidades, como las que se exponen a continuación, que fluctúan desde el punto más implacable y extremo de la sensibilidad humana: el suicidio.

Orígenes de la noción de *literatura colombiana*

Es pertinente analizar la complejidad que evoca apuntar a un concepto de literatura colombiana, pues es particularmente difuso a raíz de interrogarse cuándo comienza a reconocerse, de manera autónoma, un concepto de literatura colombiana. Frente a esto, puede mencionarse que el título de república se suscribe a partir del Grito de Independencia, el 20 de julio de 1810; o bien, el 7 de agosto de 1819, en la Batalla de Boyacá, donde se

consolidó la emancipación, y surge, desde lo sociohistórico, una búsqueda del concepto nacional; no obstante, en este punto estriba el desafío, pues, además del enrevesado abordaje ante la división de la Gran Colombia y la concepción cultural de la Nueva Granada, se tienen antecedentes de autores coloniales como Juan Rodríguez Freyle (Bogotá 1566-1642), quien construye, por medio de su crónica *El Carnero*, un atisbo discursivo sobre la identidad y la realidad social durante la Colonia; sin embargo, la obra solo ve la luz hacia mediados del siglo XIX:

La historia literaria de nuestro país, poco ruidosa y tan escasa en años como la historia nacional, no puede menos de interesarnos sobre manera, por cuanto nos demuestra la índole ingeniosa de los granadinos, tan inclinados á [sic] pensar, que apenas [sic] radicaba la colonialización se ensayaban en crónicas rudimentarias relativas a la conquista y al gobierno de la colonia (Vergara y Vergara, 1867, p. VII).

La anterior cita del libro *Historia de la literatura en Nueva Granada. Parte primera. Desde la Conquista hasta la Independencia (1538-1820)* ilustra la veneración que se tiene a lo que ya está escrito, y no se adquiere, sino hasta el modernismo, una noción certera de cambio y una discusión para ese pasado que, hasta 1867, según se apunta, seguía alabándose, a raíz, entre otros factores, del conflicto por la identidad que en ese entonces era cercado. Ante esto y descentralizando la discusión, puede mencionarse que uno de los primeros antecedentes considerados dentro de la literatura

colombiana, ya desde el concepto indígena, es el relato mítico del *Yurupary*, que alberga parte de la identidad de la Amazonía colombo-brasileña.

Durante la Colonia, surgen voces de gran envergadura en la memoria nacional como Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) y una de las referentes líricas, la religiosa Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), reconocida como una de las bases de la literatura escrita por mujeres, como fue posteriormente Soledad Acosta de Samper y Agripina Montes del Valle, entre muchos otros nombres que brillarían posteriormente. Ella sienta una base mística que le imprimió una autenticidad al poeta en función del concepto de Dios.

Como en los demás países de América Latina, las gestas de Independencia surgen como el motivo para construir un proyecto nacional del que la literatura no fue ajeno. Semejante al caso de Ecuador, el costumbrismo en Colombia se determinó como una fórmula de permanencia y constitución de una identidad; incluso, no es descartable que el costumbrismo haya establecido una comunión con el Romanticismo, como sucede en ese puente entre *Manuela* (1856), de Eugenio Díaz Castro, y la célebre novela *María* (1867), de Jorge Isaacs, que mostraron la importancia de rescatar, en los paisajes nacionales, la descripción de una cultura literaria colombiana.

Modernismo y cambio en la expresión poética colombiana

En el caso de la poesía, vale decirse que los finales del siglo XIX representan la llegada de una nueva dinámica expresiva, a partir del modernismo,

cuyo hito es José Asunción Silva: «Silva va a ser, en Colombia, el primer abanderado de una poesía sin propósitos didácticos, desprovista de fines utilitarios, ya sean éstos de inculcación moral o religiosa, de exaltación patriótica o conmoción política» (Jiménez, 1994, p. 33). Después, de esa misma actitud del desencanto por el letargo de cada pasado inmediato, surgen, en la primera mitad del siglo XX, *Los Nuevos*, grupo que parodia, ironiza y despotrica esos modelos decimonónicos: «debe ser tomado el año 1925 como aquel en que se manifiesta por primera vez, con carácter de agrupación, la actividad de escritores jóvenes cuyas edades oscilaban aproximándose a los mencionados límites: diecinueve años tenía Alberto Lleras Camargo, el menor, y treinta León de Greiff, el mayor» (Charry Lara, 1984, p. 633).

La generación *Piedra y cielo* surge entre finales de los treinta y principios de los cuarenta y se destaca un reconocimiento de la realidad, que exhibe un relieve de la individualidad y una forma de pensar al hombre frente a un contexto crítico. En este momento, tiene su participación más impetuosa, en el panorama nacional, poetas como Eduardo Carranza, padre de una de las homenajeadas en este trabajo.

Una década después, el nadaísmo surge como la combustión político-estética más rutilante y evocada de Colombia, casi hasta nublar las propuestas anteriores y ulteriores, más allá de que, peculiarmente, no haya una propuesta estética definida, clara y recurrente —como cualquier vanguardia— que estime que un texto es nadaísta como tal; sin embargo, las obras de los nadaístas gozan de una mixtura efervescente que gritó

los principios y reacciones de ciertos sectores, sobre todo el juvenil de los años sesenta y setenta.

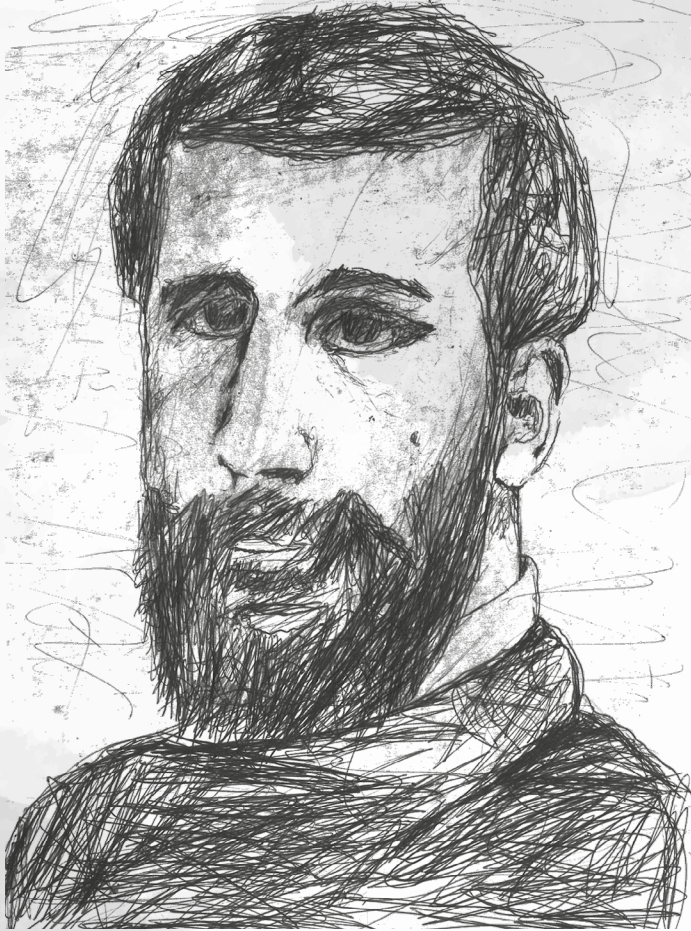
Sería innecesariamente complejo e inconsecuente afirmar que el Nadaísmo es un renacimiento del malditismo francés, ya que son momentos distintos en sociedades distintas; sin embargo, ambas fueron reaccionarias, ya que por medio de las letras y el descenso al universo del «yo» se respondía a una sociedad esquematizada por un discurso burocrático de desarrollo, mas no por el arte, aclarando que París es durante todo el siglo XIX el epicentro cultural donde se recrean las más célebres obras literarias del Romanticismo y el Realismo, y la poesía se debate en una censura no tanto del derecho de expresarse, sino del moldeamiento de la sociedad de aquel entonces (Álvarez-Galeano, 2012, p. 2).

Este movimiento es un mosaico de malditismo, de surrealismo, de anarquismo, de nihilismo —aunque Gonzalo Arango haya querido negarlo— y muchas tendencias que construyeron un mito en la tercera mitad del siglo XX. Luego hubo acercamientos como el de la Generación desencantada que propone una fluidez más diáfana y sutil, en que la poesía surge como exilio frente una realidad que, en muchos casos, es negada, ignorada o, por lo menos, no pretende conciliarse con discurso alguno. Entre los referentes se incluye a María Mercedes Carranza.

Todos estos momentos de la literatura colombiana dejaron una propuesta estética con distintas sensibilidades; no podría comenzar

este estudio sin ofrendarse un panorama somero, aunque pertinente, de un bagaje histórico que puede dar algunas luces sobre la coordenada contextual. Se incluyen cuatro casos entre muchos, que tratan el tema del suicidio bajo una peculiar consonancia entre la vida y la obra; por ejemplo, Silva menciona muy reducidas veces esta palabra; sin embargo, la circunda desde la distensión de la noche. María Mercedes Carranza, incluida entre los grandes hitos femeninos del país, mantiene esa actitud sensible frente a la simbología del tiempo y hace una intromisión hacia las complejidades de la existencia, Obregón lo aborda implícitamente desde una postura intimista; no obstante, quien trata con más crudeza, explicitud y énfasis este tópico es el nadaísta dariolemos⁵, quien, si bien es el único de este corpus que no entra en el punto fulminante de renunciar a su vida, su poética se explaya con una versatilidad que merece la pena analizar.

⁵ Algunos poetas nadaístas firman, en variadas ocasiones, con una sola palabra compuesta por el nombre y el apellido, como sucede también con Gonzaloarango.



Galano
2023

José Asunción Silva: el nocturno y la nada

*Esa Luna hay que verla, para sorprenderse
del fondo poético en la ciudad del suicida*

Germán Arciniegas⁶

Es común que un escritor sea estudiado por su vida y su creación. En el caso del poeta bogotano José Asunción Silva (1865-1896), el análisis suele hacerse, de manera casi ineludible, circundando su trágica muerte; a raíz del misterio y, por ende, la tentadora conjetura, ante la cual es indispensable profundizar responsablemente desde lo que le queda al lector: su obra. «Más que un poeta, José Asunción Silva ha sido en

⁶ Fragmento del prólogo sobre la obra de Silva, recuperado de: Silva, J. A. (1984). *Poesía y prosa*. Círculo de Lectores, II.

Colombia — desde su suicidio, ocurrido en 1896 — una especie de leyenda» (Zuleta, 1997, p. 113).

La noche como reflejo

Algunos estudiosos atisban con flagrante ímpetu sobre esta idea; por ejemplo, Fernando Vallejo (1995) acota: «Se les hizo entonces muy fácil decir a las almas buenas que se había pegado el tiro por las malas lecturas, pues habían encontrado El triunfo de la muerte de D'Annunzio en su habitación» (p. 21). Este tema rasga con los preceptos morales, en vista de que estos suelen condicionar las consideraciones analíticas desde el imaginario colectivo. Cuando este autor de libros como *La virgen de los sicarios* y *La puta de Babilonia* hace referencia a dicha obra de D'Annunzio — más allá del cuestionamiento a esta — como aparente arado para encauzar la presunta motivación de Silva para perpetrar su propia muerte, deja una pregunta abierta sobre si su obra, en definitiva, redondea ese triunfo de la muerte; sin embargo, en las siguientes líneas se hará una profundización en algunos ejemplos de este poeta.

Hablar de Silva implica reconocer el nocturno que invade a la mayoría de sus poemas en los cuales hace una alusión casi antitética entre la muerte y la quimera de la vida. Sus versos, invadidos, en su mayoría, de una irresoluta soledad, se suscriben dentro de un arte de contemplación que estima la constante melancolía que los rodea, que parecen vaticinar lo que el poeta, incluido históricamente como nadaísta, Jaime Jaramillo Escobar (2011), profiere: «La vocación de soledad viene al poeta desde su

espíritu contemplativo y místico, tanto de su consciencia del tiempo» (p. 53). Esta anotación se complementa al considerar, hipotéticamente, que la poesía es un espejo donde el diálogo consigo mismo parece ostentar el impulso directo o implícito en la extensa gama de sus presentaciones: la nostalgia, el dolor, la angustia, la melancolía.

Como esa afinidad entre signo y dolor que surge cuando Van Gogh cercena su oreja, ese ejercicio de observarse a partir del poema retrata el hecho de que el poeta, el narrador o el artista suele exponer retratos de sí mismo: «Tal vez uno siempre cuenta cosas de sí mismo, escriba lo que escriba, y quizás sea la razón del diálogo que se establece entre dos personas, un tú y un yo, que parecen disputarse» (Ayuso, 2003, p. 99). Ese ejercicio de heteronimia —como haría Pessoa en las facetas identitarias que imprimió a su obra por medio de sus heterónimos—, quizás se deba a un afán constante de encontrarse o desencontrarse. Dicho mecanismo dialógico se entrevé en el poema «A un pesimista», que, aventuradamente, podría referir un receptor directo; sin embargo, no es descartable que tenga un carácter monológico:

Hay demasiada sombra en tus visiones,
algo tiene de plácido la vida,
no todo en la existencia es una herida
donde brote la sangre a borbotones (Silva, 1984, p. 152).

Estos versos exponen una actitud bastante resiliente frente a esa amenaza a la plenitud emocional y que se expresa en el primer verso con

la metonimia de la «sombra». Esa percepción motivadora se percibe en el segundo verso, en que el sustantivo «algo» refiere que, si bien pueden no ser muy visibles los motivos para vivir, es indispensable encontrar uno, por mínimo que sea, que debe enmarcar, per se, un propósito, como asegura el escritor rumano Emile Cioran (2010): «El hecho de que la vida no tenga ningún sentido es una razón para vivir, la única en realidad» (p. 65). El poeta continúa el soneto y eleva una estribación filosófica sobre el concepto propio de la batalla que simboliza la vida misma y justifica que es válido sentir el desgano de vivir:

La lucha tiene sombra, y las pasiones
agonizantes, la ternura huida,
todo lo amado que al pasar se olvida
es fuente de angustiosas decepciones (Silva, 1984, p. 152).

En este fragmento se enumeran causas masificadas del desgano como puede ser el amor o el desamor —como si fueran un silogismo—, pero también destaca la relatividad de estos en el tercer verso y, secuencialmente, vuelve a decaer en esas «angustiosas decepciones»; de tal modo, continúa reflejándose esa necesidad de tener un asidero en el constante abismo, pero ¿qué relación tendrá esto con el suicidio?; generalmente, se suele hablar de este en la explicitud del acto inmediato de suicidarse y no en el discurso que resguarda tras de sí; por ende, la vida se rige a partir de esos móviles o medios: «Una persona cualquiera no puede ser feliz y ni siquiera puede vivir más que si sus necesidades pueden ser satisfechas

con sus medios [...] si le exigen más de lo que puede dar [...] estará siempre insatisfecha y experimentará un permanente sufrimiento» (Durkheim, 2004, p. 331). Esos «medios» o propósitos se reivindican en el resto del soneto, a partir del que es, quizás, el más validado y memorable de los motivos en la literatura: la mujer, que en este caso es representada desde su postura de amante y de madre, simbolizando que es la luz en medio de las «sombras» de las que se habló en los versos anteriores:

Pero, ¿por qué dudar, si aún ofrecen
en el remoto porvenir oscuro
calmas hondas y vívidos cariños

la ternura profunda, el beso puro
y manos de mujer, que amantes mecen
las cunas sonrosadas de los niños? (Silva, 1984, p. 152).

Este poema escrito en Suiza, en 1885, durante su viaje a Europa, el mismo año que abriera al mundo los poemas «Tristezas» y «Muertos» (Cano, 1997) marca una transición; en este último, particularmente, ya no se representa la motivación para seguir batallando en la existencia, sino que se ostenta la muerte como un punto ineludible donde esas cargas se evaporan y muestran una subyugación del hombre frente a esta: «¡y el cansancio aquél es triste / como el recuerdo borroso / de lo que fue y ya no existe!» (Silva, 1984, p. 111).

Comienza a elaborarse un triunfo de la muerte frente a la condición humana y se complementa con una mención más explícita del suicidio en el poema que, presumiblemente, se publicó póstumamente en 1897 (Orjuela, 1997), «Día de difuntos», en que aplica una narrativa o descripción de una escena fúnebre donde demarca: «[...] ella que ha marcado la hora en que el viudo / habló de suicidio y pidió el arsénico» (Silva, 1984, p. 119). Es común evidenciar en Silva una estimación elaborada del espacio y ambiente en que se desenvuelven las emociones, como si el poeta fuera parte del paisaje.

Silva, entre el canon y la memoria

Sus versos cadenciosos, a veces implementando métricas y rimas que, más allá de ser considerado este poeta como el portador del modernismo en Colombia y, por ende, un eje coyuntural en la nueva poesía de este país, le ofrecen una armonía mnémica al lector, hasta el punto de que más de un siglo después siga siendo una cita obligatoria para hablar de poesía en Hispanoamérica. El poema quizás más representativo de este referente es «Nocturno III», que, incluso, fue gravado en uno de los billetes que hasta hace pocos meses estuvo vigente en Colombia. Este exhibe una demarcación espacial que muestra lo diminuto que es el poeta frente a la noche: «[...] se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas! / ¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de / negruras y de lágrimas!...» (Silva, 1984, p. 119).

Como puede verse, incluso en poemas anteriores, las «sombras» son una isotopía de la noche, pero en este se adopta un carácter lúgubre.

Al parecer, esa mención a «ella» se ha reconocido que es por una postura elegíaca por la ausencia de su hermana, que se expone como núcleo de la tragedia acaecida o plasmada por Silva. Este poema ve la luz en *Lectura Para Todos* (Cartagena) en 1894 (Gicovate, 1997) y expone un punto convergente en la etapa más vertiginosa de Silva, el ocaso de su vida, pues, desde dicha publicación «hasta su muerte, nos es dado ver su madurez intelectual [...] Son estos los años de las pérdidas y los desastres» (Gicovate, 1997, p. 408). Un indicio directo de las emociones que gobiernan al poeta es la mención que hace de las lágrimas como resultado de la ausencia de «ella».

[...] jentre las blancuras níveas
de las mortuorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada... (Silva, 1984, p. 119).

En este fragmento perteneciente al citado «Nocturno III», comienza, secuencialmente, a reconstruirse la nada como un encabalgamiento de la noche, con la oscuridad y con la muerte, que bien podría tener vinculación con el suicidio del poeta, si se encadena esta anotación con lo que apunta Roggiano (1997): «[...] sólo [sic] podía concebirse como un ser-para-la-nada [sic], culminación de su obsesión de lo imposible que lo llevó al suicidio» (p. 570). Este tema, como es tratado de comprender en este trabajo, no refiere directamente el hecho, a veces de manera incauta, del acto preciso y fulminante en que se percibe el suicidio, pues hay un fondo inundado de ráfagas discursivas que rodean una actitud interrogante frente

a la existencia: «Fragmentos, pensamientos fugitivos, decís. ¿Se les puede llamar fugitivos cuando se trata de obsesiones, es decir, de pensamientos cuya característica principal es justamente no huir?» (Cioran, 2010, p. 26). La vida de Silva fue, valga la redundancia, un alegórico y oscuro nocturno, alrededor del cual elaboró una percepción frente a la vida.

El paciente:

Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
el mal del siglo... el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.

Un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano... un incesante
renegar de lo vil de la existencia
digno de mi maestro Schopenhauer;
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis...

El médico:

— Eso es cuestión de régimen: camine
de mañanita; duerma largo, báñese;
beba bien; coma bien; cuídese mucho,
¡Lo que usted tiene es hambre!... (Silva, 1984, p. 126).

Este poema no solo expone un punto transitivo entre el Silva de la noche y el de un nuevo dominio del desgano de la vida frente a la simpleza de la misma, sino que marca un nudo entre el parnasianismo decimonónico colombiano y la aventura del modernismo, el concepto del «Mal del siglo» es una ya reconocida recreación del concepto homónimo dado por distintos autores como Chateaubriand para designar esa necesidad de salir del tedio romántico. Desde otra óptica, el poema resume el conflicto entre la inefabilidad de la incomprensible emoción representada en el paciente, frente a la respuesta absoluta, incomprensiva y siempre incompleta del mundo, representado, en este punto, desde la figura del médico; según Roggiano (1997), este poema representa la sección más crítica y mordaz de la poesía de Silva, de un pesimismo desolado y hasta cruel consigo mismo.

La autodestrucción en la sospecha

Abundar en el tema del suicidio sugiere, ante la obvia carencia de un testimonio vivencial y definitivo, profundizar en la sospecha. La muerte de Silva, en particular y a partir de la poética generada desde la espectacularización de las obras mencionadas, deja un mapa abierto para ahondar su muerte: «[...] con una biografía y la lectura del *Nocturno* —el de la sombra larga— [...] Era el único rastro que nos quedaba de él aparte de la sospecha inducida de que se había suicidado por el amor pecaminoso de su hermana Elvira» (García Márquez, 1997, p. XXII).

El acto de suicidarse se resume como el plano divisorio del espejo donde quien lo comete o en quien se comete toma el silencio, mientras en este lado del reflejo quedan los interrogantes y un horizonte impregnado en su poética, testimonial o no, y que repercute en la paradoja de que los vocablos «espejo» y «especular» tengan la misma raíz: *speculum*. Frente a este suceso, el controvertido escritor colombiano Fernando Vallejo (1995) menciona, con la explosiva crudeza que lo caracteriza, que: «Silva se pegó un tiro por su libre albedrío. Por el fuero soberano de su lúcida, libre, irredenta, atea e hijueputa voluntad. Y dejó a muchos preguntándose que por qué se había matado» (p. 21).

Zuleta (1997) desglosa el suicidio de Silva bajo varios acercamientos, entre los que referencia de García Ortiz como un acto estético, o la presunta posibilidad de un asesinato político como alude a propósito de la biografía hecha por Santos Molano, o quizá en el aparente móvil de las lecturas y un deterioro de la fe religiosa. Más allá de la asociación entre la vida y tragedia del poeta, con su tendiente y no menor excéntrica soledad, hasta ser reconocido por una presunción que, paradójicamente, fue difundida desde las tertulias de cafetín.

Más allá de las hipotéticas prisas que cercan su muerte, «Silva es uno de los grandes escritores, cuya obra inició la gran revolución de la lírica en lengua española que se produjo a finales del siglo XIX», como diría la poeta María Mercedes Carranza (1997, p. XXI), cuya obra tendrá cita en el siguiente apartado. De cualquier manera, la obra de Silva está enmarcada en los anales del patrimonio literario hispanoamericano y en el «Nocturno» que, en mayor o menor medida, cada quien lleva en su

propia conciencia, en su indefectible turbación, en su mirada seductora hacia la muerte.



Gohara
2023

María Mercedes Carranza y la poética del miedo

Nadie, ni yo, ni nadie, puede andar este camino por ti

Walt Whitman⁷

La hija del célebre poeta Eduardo Carranza nace y muere en Bogotá (1945-2003), y su labor literaria y de gestión cultural hace que tenga una relación directa con la memoria de José Asunción Silva, a raíz

⁷ Citado en: Jaramillo Escobar, J. (2011). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Pre-Textos, 57.

de que ella dirige la renombrada Casa de Poesía Silva desde 1986 hasta su muerte. Si bien, no hay puente de comunicación directa entre Silva y la autora, su tono lúgubre y la elaboración simbólica dan apoyo para una hipotética conexión. La voz de esta poeta alcanza un pulso significativo en razón de su discurso vital, en que la lírica fue su mayor estandarte, en concordancia con aportes como el de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik, sobre todo por su gesto existencial y la elaboración simbólica de su intimismo.

La certeza de la esencia

Entre la memoria canónica colombiana, además de su aporte en la gestión cultural y su inclusión en el registro hispanoamericano, la obra de esta poeta comprende la publicación de *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Maneras de desamor* (1993), *Hola, soledad* (1987) y *El canto de las moscas* (1997). Del primero se sustrae el poema «Quién lo creyera», que desde el título enuncia un interrogante y, paradójicamente, una perplejidad ante una certeza, que se debate en una búsqueda interior:

Crece una bestia por dentro,
por fuera la más dulce sonrisa.
Las garras se estiran
con uñas rosadas y manos muy suaves (Carranza, 2013, p. 23).

En este fragmento se contempla una faceta de la existencia que muestra la discusión entre lo que se muestra y lo que en realidad se siente.

La «bestia» se intuye como la prosopopeya de un dolor y surge la «sonrisa» como escudo o máscara, estimándose una dicotomía entre la complejidad de la existencia y lo que se presenta al mundo. Sin embargo, ese monstruo interior no está precisamente estigmatizado, pues encuentra en él un sujeto con quién dialogar, a veces juez, a veces cómplice, en medio del marasmo. Es un fantasma que se desnuda a la voz grisácea de la soledad: «Pero quizá, la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a su realidad desnuda» (Camus, 1985, p. 57). Surge, como menciona este autor, una forma de confrontar la obra con su propia realidad y, si bien Carranza no pretende hacer una escenificación o mimetización de su dolor, sí pretende entablar una búsqueda:

Crece una bestia por dentro
y esta voz es solo un gemido.
Si le fuera posible hablar
diría encantada de conocerlo
o cosas por el estilo (Carranza, 2013, p. 23).

Este fragmento comprende el resto del poema y, como puede verse, la «bestia» se percibe casi como un estribillo que, dada su relevancia, es la imagen más simbólica y en la que se niega ese concepto de «vencer los fantasmas», como refiere Camus. Sin embargo, isotopías como «voz» y «hablar», en el contexto en que participan, enmarcan un matiz de *ars*

poetica en que la palabra se eleva alegóricamente para trabar un diálogo con esa complejidad interior y de la cual surge la palabra. En este caso, no se rehúye de los fantasmas: Carranza se toma un café con estos y los invita a su universo para proveer de significados su verbo y encauzar su «gemido», como «verdad carnal» hacia lo bello, similar a lo que circunda Camus (1985): «Quiero librar a mi universo de sus fantasmas y poblarlo solamente con las verdades carnales cuya presencia no puedo negar» (p. 51).

La elocuencia del miedo

Posteriormente, se reconoce el poemario *Tengo miedo* en 1983, obra que presenta un mosaico entre el vaticinio, la sospecha y la elocuencia de un vacío que reclama un nombre: el miedo. Dado esto, el poema homónimo del libro declara esos «pensamientos fugitivos» de los que habla Cioran y que fueron enunciados en el apartado anterior. Esta emoción suele resumirse, fundado o no, como un síntoma de una inquietud que no siempre es resuelta y a partir de la cual el suicidio bordea las aristas de la tentación y, en muchos infortunados casos, en ese síncope definitivo; sin embargo, como se ha aclarado, no es la intención conjeturar aventurada e irresponsablemente sobre posibles causas de la muerte por autodeterminación: en este caso, el principio y núcleo es la obra literaria. En «Tengo miedo», la voz poética hace una invitación a una otredad para que conozca el convulso mundo de quien se expresa, quizás, en una necesidad de decodificar el miedo.

Miradme: en mí habita el miedo.

Tras estos ojos serenos, en este cuerpo que ama: el miedo. El miedo al amanecer porque inevitable el sol saldrá y he de verlo, cuando atardece porque puede no salir mañana.

Vigilo los ruidos misteriosos de esta casa que se derrumba, ya los fantasmas, las sombras me cercan y tengo miedo (Carranza, 2013, p. 63).

No es apresurado mencionar que en el anterior fragmento se hace una alusión al miedo, apuntando a la palabra misma o varias formas del mismo que no requieren mayor cavilación. Ahora mejor, en el tercer verso se hace referencia a esa subyugación que tiene el poeta frente al tiempo; dicho de otro modo, al tedio que, paradójicamente, puede representar el origen de un temor, pues la circular iteración de las cosas suele generar esa conjetura de lo peor que puede pasar, como se devela en la cuarta línea que genera una posible sinécdoque de la muerte.

Del tedio también puede nacer el desconcierto: «El tedio es una forma de ansiedad, pero de una ansiedad depurada de miedo. Cuando nos aburrimos no tememos, en efecto, nada, salvo el aburrimiento mismo» (Cioran, 2010, p. 21). Esa «casa que se derrumba» está infestada de fantasmas —extensión de la «bestia» con la que quiso charlar Carranza en el ya analizado poema «Quién lo creyera»—, que en esta velada relucen como relojes muertos que laceran con la daga de una ansiedad sin resolverse. Las «sombras» que se explicitan en el último verso parecen mimetizar esa condición lúgubre y voraz de una gran parte de la poética de

José Asunción Silva, como pudo estimarse en el capítulo correspondiente. Esas sombras acechan y parece a la voz poética no quedar más que gritarle al vacío «tengo miedo»:

Procuro dormir con la luz encendida
y me hago como puedo a lanzas, corazas, ilusiones.
Pero basta quizás sólo una mancha en el mantel
para que de nuevo se adueñe de mí el espanto.
Nada me calma ni sosiega:
ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,
ni el espejo donde veo ya mi rostro muerto.
Oídme bien, lo digo a gritos: tengo miedo (Carranza, 2013, p. 63).

Es evidente que esa voz que se expresa batalla sus miedos, enciende la luz y acude la ilusión como una ráfaga que vuelve a decaer ante una aparente nimiedad que lleva de nuevo al «espanto», y en el sexto verso denuncia que ni siquiera la palabra basta: la poética surge inefable e impotente ante los fantasmas y comparte una visión inexorable de su propia muerte. El concepto del suicidio surge, entonces, no tanto como un cierre preciso y explosivo, sino como una complejidad de instantes: «El suicidio en sí mismo posee una compleja red de momentos» (Jiménez et al, 2011, p. 29). Sin embargo, este poema deja un cierre abierto donde eleva el grito del pánico que se extiende en el poema «No vivo en un jardín de rosas», que aparece en el mismo libro y en que vuelve a enunciar los fantasmas como eje simbólico:

Si nombro mis fantasmas
tal vez pueda engañar al enemigo.
El enemigo espera ese momento
del atardecer, irreal y desapacible,
en el que yo muero con el día (Carranza, 2013, p. 76).

Ese enemigo silencioso se expone como un núcleo de la nada que parece imposible enunciar. La muerte, en estos poemas de Carranza, se enfrentan como una realidad o una previsión, mas no como algo que debe, necesariamente, buscarse. El suicidio aparece entonces bajo la concepción de que «[...] puede ser una victoria sobre la muerte» (Gómez, 2011, p. 184) y que alude como tentativa coincidencia con el libro que, presumiblemente, tenía Silva en su lecho de muerte: *El triunfo de la muerte*. En Carranza se ostenta el significado que tienen los ciclos del día: el atardecer parece un placebo en que la nimiedad de la nada juega un papel preponderante, que se tienta a consumarse en la noche, como aparece en los últimos versos del anterior poema: «[...]y sea de noche y sea silencio y yo / en mi cama de vueltas sola y desolada» (Carranza, 2013, p. 76).

La noche, isotopía de lo fatal

La noche surge como un desierto donde la muerte ronda como un constante vendaval en derredor de las palabras, y, si bien es apresurado e impropio decir con certeza que esta elaboración discursiva marcó un camino fortuito hacia el suicidio de Carranza, este clamor puede avizorar

un aspecto mudo de dicho tema como un posible preámbulo del que el suicida no siempre tiene consciencia: «Un acto como este se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra. El propio suicida lo ignora. Una noche dispara o se sumerge» (Camus, 1985, p. 5). No obstante, más allá de esto, se destaca un tiempo significativo de batalla, pues, entre 1983, cuando se publica esta obra y año del deceso de la poeta, transcurren exactamente 20 años. Lo que sí merece decirse es que, si bien no hay una contundencia explícita de la palabra «suicidio», sí hay una sensibilidad arrolladora que puede imprimir en el lector una onda reflexiva que describe esas noches de angustia indescriptible que, quizás, cualquiera puede tener.

Moriré mortal,
es decir habiendo pasado
por este mundo
sin romperlo ni mancharlo
[...] he traficado
con las palabras
con los gestos, con el silencio (Carranza, 2013, p. 75).

En estos versos, la poeta estima la muerte en tiempo futuro, lo que comprende una conciencia propia del inapelable hecho y, sea por autodeterminación o no, «la conciencia de la muerte es el llamamiento de la inquietud» (Camus, 1985, p. 15). Carranza evoca, de tal manera, sus propias huellas que han conllevado a esa inquietud; sin embargo, se siente a paz y salvo con lo que estas han dejado en el mundo. Ese mismo silencio

surge como un acercamiento a la amplia hermenéutica de su obra. Expone la muerte, incluso, con un dejo de relatividad: «La vida es esto que muere» (Carranza, 2013, p. 80).

Luego de su muerte, se crea una esfera de conmoción en Colombia, a raíz de la indiscutible importancia que ha tenido la obra de esta poeta que se ostenta como una figura imprescindible en las letras de esta parte del mundo y, a diferencia de Silva, no surgen esas prisas mediáticas sobre su muerte. Sin embargo, de inmediato, hubo más que esperada resonancia: «[...] fue una persona feliz, con grandes pesadumbres», como diría el escritor y expresidente colombiano Belisario Betancur (Caracol Radio, 12/07/2003), y que expone esa dicotomía entre lo que se muestra y lo que se siente como se vería en el poema que titula este libro. La carta de despedida que escribió para su hija, comprensiblemente, no fue divulgada y es algo íntimo que queda en los respetados anaqueles de su memoria; sin embargo, su legado es incalculable, más allá de las obras publicadas que dejó, y que la suscriben como una poeta sensitiva y magnánima como colombiana, como gestora y como mujer.



Gohara
2023

Carlos Obregón: el intimismo como fuego

El intimismo se ha concebido como una tendencia que, si bien no se suscribe dentro de la pompa de la vanguardia, alberga unos gestos que demarcan la orientación de la emoción hacia horizontes que, en muchos casos, por no decir todos, se alcanzan. En la literatura española, el llamado romanticismo tardío muestra una fijación que, bien, podría entenderse como una repercusión en el escenario latinoamericano: Gustavo Adolfo Bécquer, Carolina Coronado y Rosalía de Castro, en dicho caso, así como Antonio Machado, en la Generación del 98, manifiestan una inclinación introspectiva, como clara manifestación del sujeto poético en función de las emociones.

El yo y la realidad

El poeta bogotano Carlos Obregón (1929-1965), a través de sus dos poemarios publicados en vida: *Distancia destruida* (1957) y *Estuario* (1961), publicados en España, que fueron compilados póstumamente por Procultura en 1985, en *Obra poética*, es reconocido por su vasta interpretación ontológica que confronta al yo lírico frente a la realidad, casi en una sazón de exilio que pudo haberse configurado a través de su estancia en Europa:

La poesía de Obregón es tan poderosa que su semblanza nos resulta prescindible. Sin embargo, seguir sus pasos desde su infancia como *niño obediente, preso en el delirio religioso*, a su formación como Físico-Matemático en los Estados Unidos, a su intento de sembrar algodón en la Costa Atlántica colombiana, a Viena, París, Ibiza y Mallorca, pasando por tres matrimonios fallidos y una crisis religiosa que lo ve rechazado por los monasterios de su elección, nos une al meollo de su existencia, permitiéndonos ahondar en sus palabras con mayor empatía (Zingone, 1029, párr. 3).

Su gran determinación hacia la esencia y la dotación del misterio que se disciernen de su poética, por medio de un lenguaje que, si bien cercano, le mereció una incauta pústula de hermetismo en un canon que obedecía a otras postulaciones; sin embargo, el escueto reconocimiento que se le ha dado ha sido precisamente por su sagaz presteza por desentrañar el ser e,

incluso, recluirse en el mismo. Desde sus primeros contactos con la palabra creativa, se logra reconocer su impronta dotada de simbología religiosa, como recrearía, posteriormente, poetas como el nadaísta Amílkar U. La influencia de la educación materna, la eclesiástica y la imperativa voz de su padre estimularían una obra monstruosa y brotada de deseos (Abril, 1980).

Obregón y su nueva lectura

Su obra ha sido leída, mayoritariamente, en las últimas décadas, pues antes de 1985 solo se contaba con antologías, pero se repone con una progresiva vinculación en el panorama literario colombiano, gracias a aportes de estudiosos de como Juan Manuel Roca, en su *Cerrar la puerta: muestra de poetas suicidas* (1993), además de la trascendencia de su lenguaje misterioso y con una gran gestación de símbolos (Romero, 2010), merced a una gran búsqueda de significados en su inescrutable adentramiento, por medio de matrices y direcciones que dilucidan su obra dentro de un espejo en que se confronta el mundo y el individuo.

Ubicar a este poeta dentro del canon literario colombiano resultaría complejo, si se juzga desde la mirada de las generaciones y grupos de escritores que marcaron los momentos, con la salvedad de su activa inclusión en la emblemática revista *Mito*, pero con un capítulo aparte, a juzgar por su impulso de eterno autoexiliado; ante esto, Abril (1980) asegura que «[...] configura una abrupta geografía, en la historia “interior” del hombre. Espíritu contrahecho, azorado en el filo abismal de una sociedad plagada de vicisitudes, de profundos jeroglíficos y de inciertas

respuestas» (p. 67). Por ende, se determina que, al ser un poeta explorador y profundamente introspectivo, no interviene definitivamente dentro de las configuraciones típicas del poeta que creerían tocar un horizonte.

Ha sido común considerar que su poesía se concentra hacia un misticismo que obedece a su formación religiosa: «Por lo que la idea de la poesía como comunión entre la vida y el espíritu se deriva de un sentido religioso y a la vez estético» (Granja, 2017, p. 47); sin embargo, dicha correspondencia no siempre responde a una venturosa aleación entre el verbo y la vivencia, aunque debe resumirse que es la determinación de los sentidos la que dirige hacia una amplitud hermenéutica que arroje claves sobre la obra de este poeta, como sostiene Granja (2017): «[...] al estudiar el estuario como un espacio poético y espiritual, que se transforma en la geografía interna del poeta, se entrevé una traslación de lo real a lo imaginario a partir de lo sensorial» (p. 48), tal como puede percibirse en su obra más representativa, *Estuario*.

El autoexilio

Entender el autoexilio como construcción de una poética supone la necesidad de comprender las imprecaciones del viaje, que, más que territorial, es hacia la reinención constante que exige la cotidianidad, frente a la que este poeta hace una constante relectura que denota una inmutable pugna, como refiere Romero (2010): «[...] inicia el viaje del Ser desde la angustia de la cotidianidad, desde la noche de su origen, y culmina en su aspiración a la alianza» (p. 104). El escenario nocturno se mezcla como esa misma condición

del exilio interior, que, como puede verse en estas líneas del poema «El tiempo contemplado», propone también la idea de una fuga, como forma casi ineludible y que plantea la pregunta de cuál es la huida a la que se refiere:

Lejos, la noche rezaba un salmo de madera
entre flores calcinadas y aspas de molino.
Por la tierra azotada tres caballos tres caballos
de exilio galopaban, ágil fuga
de aire ennegrecido y ceniza volandera.
Una llama profunda hincaba su fulgor
contra los ojos. El tiempo estaba entre
filos de luz y estrellas desplomadas
y un viento sin origen hendía el mundo (Obregón, 1957, s. p.).

Uno de los conceptos que más ayudan a dimensionar la literatura de Obregón es la lejanía, estimable en distintas formas y que se amalgama con el panorama de la noche, muy semejante a los demás poetas de la presente investigación, así como la sujeción del exilio como desencuentro, previsible en obras como la de García Lorca y Dávila Andrade; esto no parece fortuito y permite vislumbrar el faro que guía los horizontes expresivos, en obras como *Poeta en Nueva York* (1940) y *Espacio, me has vencido* (1947), respectivamente, aunque sería apresurado aventurarse a afirmar sobre una influencia de estos dos referentes.

De igual manera, se encuentra la simbología del fuego, muy latente en la amplitud de su poética, que, en las líneas anteriores, se

registra por medio de las isotopías «flores calcinadas», «ceniza volandera» y «llama profunda», que aparecen en una armonía reflexiva con la razón del tiempo y una dicotomía que plantea una paradójica teleología entre la noción del «viento sin origen» que «hendía el mundo»; por ende, el juego constante del autor enriquece su perspectiva sobre la concepción del Génesis y el Apocalipsis, que dirige de nuevo a su constante fijación con lo místico, como se anuncia desde el primer verso «[...] la noche rezaba un salmo de madera».

La relación con la noche, como se ha avizorado, exhibe el universo estético de Obregón y se configura desde lo profundo, lo trascendente y lo vago, como signo de elaborar el tópico de la distancia, en que lo desértico marca la vacuidad del ser y lo insondable de la existencia, tejiendo una óptica clara de comprender el vacío como principio de gestación de la expresividad, como se puede estimar en el siguiente fragmento de *Distancia destruida* (1957):

Infinito espejismo

en una noche profunda, vaga

yo te presiento incrustado en mi ser

robándole forma a mi existencia

y dándole forma a mi vacío

¿Dónde la noche que mi noche buscaba?

¿Dónde estuvo el ser en la noche que es?

Soy la voz viva en busca de su esencia.

Soy el yo solitario en busca de sí mismo.

–La forma de mi pensamiento la he perdido– (Obregón, s. p.).

No se trata de una mera recursividad retórica el hecho de que el poeta se interrogue por el instante, pues toma los símbolos como prosopopeyas y personajes que alientan un diálogo con sus perfiles. Reconoce, de tal forma, que la noche no es única, y la discierne en una especie de plataformas temporales que amplifican su significado. La esencia, núcleo de su intimismo y que cobra la imagen del puerto anhelado, tiene a la voz como único bajel; pero el poeta no escatima su angustia para elaborar el plano de su soledad, una soledad meramente humana; pero que, a su vez, enarbola su mundo. El último verso del extracto, que funge como un inciso, realza una batalla perdida, la del pensamiento, que vuelve a enmarcarse con la constante fijación del vacío.

En este mismo orden, la última parte del poema desarrolla la simbología del fuego como parte del paisaje; sin embargo, lo que más resulta motivador al analizar este aspecto en lo amplio de su poética es que menciona al fuego, pero nunca se quema. A lo mejor, es una forma tal vez ingenua de asociar su muerte es este elemento, reconociendo que fue el momento exacto en que este lo unió con su silencio definitivo.

Aun así, entiende la muerte en un plano equidistante con la vida, en que la voz surge en los intersticios, en una suerte de nihilismo, como menciona Romero (2010): «Para Obregón el existir o no existir serían conceptos, quizá, iguales, los cuales deben ignorarse para “ser”» (p. 110). De esta forma, lo ontológico se entiende como un espacio de recreación intimista del despojo en que el cuerpo no se suscribe más allá de una circunstancia.

Yo soy el poeta que mira la nada,
yo miro la gente –vaga y soñolienta–
y al mirar a la gente, yo miro la nada.
Busco al hombre que trascienda su ego
y se pierda en lo eterno de la nada.
Veo una flor de fuego que danza
y un pájaro que canta,
que cantan y danzan
al abúlico ritmo, alacrónico ritmo de la nada
y siento en mi ser esa angustia, ese ritmo, esa nada.

¿Dónde la noche que mi noche buscaba?

¿Dónde estuvo el ser en la noche que es? (Obregón, s. p.).

La mención a la nada cobra una insólita perspectiva que, a su vez, fija la disrupción entre el individuo y el mundo, pues, si bien la nada suele verse como algo intocado o ininteligible, un espacio indescifrable donde navega el hombre, una forma de entender la muerte, si se quiere, para Obregón representa el entorno; por tanto, no se trata del mundo como tumulto, como habitualmente se le concibe, sino como una agua suspendida, una quietud que genera hastío. En este punto es cuando se encuentra que el intimismo de este poeta va más allá de una reclusión; es, así, un encuentro con una esencia rescatada, un modo dinámico de entender su totalidad.

Un territorio oscuro

El espacio en su obra se comprende como una línea insoslayable y policromática sobre la que se entiende la fugacidad con que contrae el sentido de la vida, y esto resulta determinante, si se quiere asumir, en términos cautelosos y sin mayor pretensión que la de su codificación expresiva, su muerte, como precisa Abril (1980): «Como un relámpago que ilumina los lugares más tormentosos surge y desaparece sobre la faz de la tierra el poeta Carlos Obregón Barrero, amante del sentido trágico de la vida, hijo pródigo de la tierra» (p. 73), como también se logra inferir del anterior poema.

Es claro, también sea dicho, que la disyuntiva es entre los ritmos: el «vago y soñoliento» del mundo y la necesidad de escapar de ese marasmo. Por eso, Obregón toma la misma pregunta como estribillo, «¿Dónde la noche que mi noche buscaba?», pues en el planisferio monstruoso de la noche es donde intenta reencontrarse con su canto. En este nexo se levanta el tejido ontológico, en un afán de reconstruir la esencia, dejando una oquedad para el encuentro místico: «La poesía y la mística unifican al ser», como abunda Granja (2017, p. 56). En consonancia con lo anterior, el poema XX de *Distancia destruida* dilucida la relación entre el fuego y la noche, en una simbiosis donde la intimidad intenta redefinirse:

Soy yo quien redimirá tu última distancia:
Lucharé contra el ángel como guerrero ciego
hasta encontrar el mundo
y entraré en el fuego porque el fuego es noche
Viaje secular, rumbo de estrellas.
Plenitud que espera en las raíces
«Mi única esperanza está en mi exilio» (Obregón, 1957, p. 57).

Se muestra una figuración de la batalla, que resuelve los abordajes insondables de la existencia; además, desde la medida del Baudelaire de *Las flores del mal* a propósito de la concepción del dolor como nobleza y en un diálogo con entidades etéreas, se puede entrever que la redención, como fruto de la elaboración intimista, es la constancia de una búsqueda de significado más allá de la bendición, como lo haría el francés, pues es claro que, si se toma la partida del misticismo en Obregón, esta no se determina desde una ansia de alcanzar el cielo, sino hacia el encuentro con el mundo, la nada, como confirma Romero (2010): «No es místico porque no anhela mundos superiores» (p. 110).

En el cuarto verso se confirma sin ambages la delineación del fuego que, como se sospechó al inicio del estudio, coexiste con el paradigma de la noche, solo que, a esta altura, el poeta anuncia su entrada directa a ese fuego, en un viaje hacia sus enmarañadas raíces; sin embargo, desconoce de nuevos horizontes y define al exilio: «si la esperanza del extranjero se vuelve al exilio quiere decir que todavía no se ha producido el viaje y la voz poética todavía busca un destino» (Granja, 2017, p. 54); mírese, entonces, que no hay un encuentro definitivo, sino postergable y es solo

el silencio el que fija la definitiva introspección: «Su paso por la tierra es sencillamente un silencio estrepitoso, una tortura violentando la carne del verbo, un grito que hiere hasta el lenguaje [...]» (Abril, 1980, p. 67); todo esto por medio de una construcción monológica, pero con máximas y postulados que resultarían determinantes para comprender su vida y, desde una óptica responsable, su muerte.

Tras este abordaje sobre la obra de Obregón, puede decirse que la elaboración del intimismo se asume desde la alternancia entre la realidad y su abstracción espiritual, en una suerte de esoterismo vital que ubica al poeta en la interpretación de su emocionalidad frente al espacio; esto, por medio de un lenguaje que, más que hermético, se dilucida como en sintonía con la complejidad de su hermenéutica y exótica noción de mundo, que la ha merecido una impronta de exilio constante como punto metafísico que se refleja en su postulación lírica. Por ende, el lector se encuentra ante un autor marcadamente introspectivo, inmerso en un viaje interior, cuyo regreso no se asegura.



Gohara
2023

Suicidio como cortejo del absurdo en darío lemos

*¡Y otra vez la vida! —¡Si la condenación es eterna! Un hombre que se quiere mutilar
está bien condenado, ¿no es así? Yo me creo en el infierno, luego estoy en él.*

Rimbaud⁸

⁸ Fragmento del poema «Noche infernal» compilado en Vallejo, E. (Editor) y Vallejo, M. (supervisor editorial) (2012). *Los poetas malditos. Antología: Baudelaire / Verlaine / Rimbaud / Mallarmé*. Libresa, 123.

Es preciso abordar un apartado sobre un referente que demostró el tema en cuestión, en relación con el objetivo de la investigación, a partir de la emocionalidad y estoicismo —si se quiere— de su obra, más allá del dato biográfico. Son muchos los nombres que se pueden cruzar para forjar un diálogo con el suicidio y el nudo que representa este para el arte, y no porque el artista sea un suicida por naturaleza, como habitualmente se menciona, sino porque la literatura, en la amplitud y complejidad de su definición, tiene un punto de acople que funciona como empalme con el suicidio: la existencia; y no es en vano que la poesía establezca una conexión inexorablemente directa con el ser, la cual también evoca los cuestionamientos que este trae, y es en esa brecha interrogativa donde los poetas citados en este trabajo tienen la osadía de irrumpir, más allá de que hayan incurrido o no en el acto propiamente dicho del suicidio. El homenajeado en este caso —aunque no gustara de alabanzas y otros artilugios de coctel— es descrito por el escritor y estudioso Víctor Bustamante (2008) como «[...] buen conversador, amable, manejaba un lenguaje bueno y una voz como de locutor. No tenía formación académica, autodidacta, hablaba mucho de poesía y siempre vivía en función de ella» (p. 46).

El logos y el espejismo

Quizás en la redentora «didáctica» del dolor está ese punto infranqueable que ha llevado a los autores a entrar en el laberinto del *logos*, de ahí la relación irrefutable de la literatura y la filosofía, a través de la condición mortal del hombre, complementando lo que afirma Camus (1985): «No

hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio» (p. 5), y ese mismo interrogante es que ofrece la entrada al cuarto poeta invitado para este mosaico, el referente nadaísta dariolemos nacido en el bello municipio de Jericó⁹, ya que este irrumpe en la anterior premisa, socavando — juzgando si se quiere — esa aparente futilidad de vivir, como se muestra en el «Poema de mi idiotez», en que menciona: «siento en el estómago alacranes y fósforos de guerra / espero suicidarme cuando acabe el cigarrillo. Ahí va...» (Darío Lemos, 2009, p. 233).

La idiotez y el espejismo de inutilidad a los que pretende aludir dariolemos surge como testigo directo de las batallas interiores que se hacen irresolutas y solo queda la palabra para la redención o el naufragio. Quizá el suicidio termina siendo, según este poeta, algo tan simple como acicalarse o fumarse un cigarrillo, mientras pasaron un par de minutos de menos o más de vida; sin embargo, el más «maldito» de los nadaístas, cuando expande su atenuado agravio «Ahí va...», devela una posibilidad de cortejar la muerte. Surge, explícitamente, el «suicidio» en un tinte de «idiotez», la que termina siendo un sinónimo cercano de lo absurdo, aunque este tiene una búsqueda ontológica más compleja, a veces arraigada en un positivismo, como de pronto puede ser el abierto verso «Ahí va...».

⁹ Conocido como la «Atenas del Suroeste», está situado a unos 100 kilómetros de Medellín. Bustamante (2008), en su biografía sobre Darío Lemos, la describe como:

Tierra de ingenieros, médicos, periodistas, militares, curas y poetas. Su prosapia refiere que allí nacieron el escritor Manuel Mejía Vallejo [...] el médico y defensor de derechos humanos Héctor Abad Gómez. Pero también puede exhibir personas prestantes en extremos opuestos: la Madre Laura [Canonizada con el nombre de Santa Laura] y Darío Lemos (p. 11).

De esta forma, se reconoce de alguna manera el dejo nadaísta que, de modo insólito le imprime al poeta a esta tendencia, toda vez que, si bien no se da por un gesto vanguardista, tendría la posibilidad de atisbar una tendencia individualista: «Podría ser en el Nadaísmo y con mayor ímpetu en dariolemos, el apremio por despertar la contestación a una náusea que el olor de la sangre en el asfalto despierta» (Álvarez-Galeano, 2012, p. 2) y que lo vincula con los simbolistas franceses.

Quizás dicha detonación dialógica con su propio yo o la negación de este plantea en el autor la búsqueda de un propósito que, en el sumario suyo, puede ser una perorata a la gangrena que literalmente devora su pierna y que lo tiene sumido en una silla de ruedas o, como diría en una de sus últimas entrevistas, «Cuando a uno le cortan las piernas, le crecen las alas»¹⁰. Por tanto, el absurdo se aborda en aquella línea ciega que se ostenta como punto simbólico entre la vida y la muerte, desde un núcleo equidistante entre ambos: «Lo que se llama una razón para vivir es, al mismo tiempo, una excelente razón para morir» (Camus, 1985, p. 5). Se puede entender que, como se expone en dichos versos, la respiración, es decir la vida, pende de algo que en sí misma la afecta, el cigarrillo; objeto provisto de una clara alegoría de lo que es la poesía o una metáfora directa de la vida, la que se consume; y de la muerte, la que se consuma. Este poema continúa con otro nudo en la secuencia, donde el cigarrillo

¹⁰ No se tiene un registro preciso de quién gestionó esta entrevista ni el momento cuando se dio, sin embargo, puede registrarse: Jiménez Giraldo, M. (20/09/2012) «Darío Lemos, un retrato», <https://www.youtube.com/watch?v=9hHcQEZorWI&t=7s>

sigue mediando el pulso expresivo: «Cuando muera / el cigarrillo estará fumado» (2009, p. 233).

Se devela un aspecto particular y es el abordaje constante a la idea del suicidio que plantea, no en vano, una discusión entre el sujeto y la vida, siendo el suicidio la reconciliación y el divorcio constante. Esa actitud se suscribe, aunque se trata de un plano discursivo y no factual, además de que es un plano referencial o de diagnóstico psiquiátrico, frente a lo que menciona Durkheim en su libro *El suicidio* (1897) donde plantea unos perfiles del suicida, desde el plano sociológico, a partir de las constantes y perfiles y, entre otros, hay dos que se vinculan particularmente con lo anteriormente expuesto; el «suicidio obsesivo», que, según señala este estudioso, «no está provocado por ningún motivo, ni real ni imaginario, sino únicamente por la idea fija de la muerte que, sin razón aparente, se ha apoderado por completo de la mente del enfermo» (Durkheim, 2004, p. 51).

Sin embargo, la literatura es un arte y no un testimonio documental, *contrario sensu*, se diría que, dada la crudeza con que daríamos explícita el tema del suicidio, retando el tabú, es porque no tiene un móvil vivencial, sino por la misma obsesión; por ende, sería incauto volcar el análisis estrictamente en eso. Aun así, puede pensarse el perfil del «suicidio melancólico», que, según Durkheim (2004), «está relacionado con un estado general de fuerte depresión, de tristeza excesiva que hace que el enfermo no pueda apreciar de una forma normal las relaciones que mantiene con las personas y las cosas de su entorno» (p. 50). Este perfil menciona algo vital para comprender ese divorcio y reconciliación entre el sujeto y el mundo, y en cuya línea la palabra se suspende en medio del abismo, a veces, hasta besar

al fondo o deplorar el viento, dicotomía de la que Camus (1985) habla con especial atención: «El divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo» (p. 6).

El ocio como riqueza

No sería ingenuo presumir que esa absurda futilidad puede ser una vindicación de la nada y que traería consigo una ostentación de la corriente nadaísta: aquella rebeldía que nació con poetas como gonzaloarango, Amíkar U, dariolemos y Jotamario Arbeláez¹¹; este último que confirma: «Si hay un poeta nadaísta que merezca con excelencia a la vez los títulos de poeta y de nadaísta ese es Darío Lemos» (Arbeláez, 1985, p. 12). Esa aparente parquedad y postura nadaísta de dariolemos no refiere, propiamente, una disolución del yo; pues, si bien este poeta le resta misticismo y artilugio al concepto aciago de la existencia, y en su «Poema de mi idiotez», como se ha visto, aboga por ese «divorcio» del que habla Camus o de esa «subjetividad inútil» que sostiene el manifiesto nadaísta, el poeta merodea el suicidio, pero finalmente acude a un cortejo del que sale aparentemente libre del mundo para empezar a perpetrar en su propio ego, haciendo una modesta restauración y dándose una oportunidad para emprender el vuelo, como

¹¹ En el *Primer Manifiesto Nadaísta* (1958), se hace un acercamiento conceptual sobre lo que se comprende por nadaísmo: «Este ejercicio del espíritu creador originado en las potencias sensibles, lo limito al campo de una subjetividad pura, inútil, al acto solitario del Ser» (Arango, 1958, p. 5).

puede descubrirse en los últimos versos del poema: «Me suicidé hace un momento / y ahora vivo conmigo y con Darío» (2009, p. 234).

Si se piensa en una vinculación directa entre el suicidio y la literatura, puede pensarse que esta es una expresión enarbolada del ser y de la existencia, en tanto que la poesía es un acto reflejo y, como menciona Gómez (2011) a propósito de la novela —comprendiendo esta también dentro de una función poética— «[...] permite poder cuestionarse sobre su propia existencia, su forma de ser ante el mundo y como lo asume» (p. 175). Frente a esta consideración, dariolemos se atreve, sin mayor elucubración metafórica, a interrogarse: «yo digo para contrariar la verdad que yo no existo. Mido 1,76 en verano y 1,78 en invierno. Soy la dimensión de las estaciones. A veces, cuando no tengo que pensar, mido por kilómetros la angustia y la inutilidad de vivir» (Lemos, 1985, p. 25).

El poeta en este paraje encuentra en el ocio la riqueza del tiempo que instrumentaliza para meditar sobre las marañas e encrucijadas del ser y desde las cuales sintetiza su razón o sinrazón de la individualidad, cuya base se discierne en lo que menciona Cioran (2010): «El patrimonio que más nos pertenece: las horas en que no hemos hecho nada... son ellas las que nos forman, las que nos individualizan las que nos vuelven *desemejantes*» (p. 35). Ante esta tesis, valdría preguntarse en qué nivel —si lo hubo— Lemos se formó en esa individualidad o si, en contrapunto, se deformó. Lo que sí puede afirmarse, como se nota en sus trazos líricos, es que esa medición que hace de la angustia articula una *desemejanza* frente a su propio ego.

Esta cita es un nuevo cortejo al absurdo si se piensa en la elaboración alegórica que suele hacerse de la existencia. La «inutilidad

de vivir» se configura como un atisbo constante al suicidio, una invocación que, de alguna manera, teje un discurso donde la conciencia empieza a elaborar una bitácora experimental con la muerte y, a su vez, de la vida, dicotomía que confirma lo que Camus (1985) refiere: «[...] la existencia se dirige entonces a un llamamiento a sí misma por medio de la conciencia» (p. 15). El poeta, en este caso, construye y, de igual manera, deconstruye el significado de la existencia en un círculo al que parecen nacerle vértices y, de manera cíclica, cuando daríolemos sostiene «soy la dimensión de las estaciones», representa un constante cambio, pero no cesa de circundar el mismo núcleo, hasta tallar una arte poética con los mismos tópicos: la angustia, la muerte y la relatividad del tiempo, como se descubre en el siguiente fragmento del poema «El Sol en el hangar»:

Comienzo a escribir este diario porque siempre me
gusta el hoy,
el tiempo estancado en el instante mismo.
Y aunque el hoy sea este negro caparazón de angustia,
y aunque la cárcel me haya saciado hasta el hastío
y la desolación,
aquí estaré levantado como mil elefantes
y saldré solamente hasta la puerta de hierro de este
taller tipográfico,
porque me acerqué a las letras;
sabiendo que tendría que pasar largos días en este
cielo de mierda [...] (Lemos, 1985 p. 86).

El concepto de tiempo, como se observa en las tres primeras líneas, equivale a ese intento de dominio del ahora, siendo quizás el tiempo una forma de enfermedad que invade esencialmente al hombre y, con mayor énfasis, en el poeta, como menciona Cioran (2010): «Siendo el hombre un animal enfermizo, cualquiera de sus palabras o de sus gestos equivale a un síntoma» (p. 17), que en este punto puede ser la poesía misma; sin embargo, en el séptimo verso se emplea un símil que refleja, a diferencia de los otros poemas antes expuestos, una victoria efímera y representada en un tesón de arte poética en los octavo, décimo y decimoprimer versos; pues la palabra es el exilio y el escudo que de por sí es una catarsis frente al inexorable «cielo de mierda» que siempre lo espera, y el reloj es un terraplén donde el instante efímero en que surge el verbo se confronta a «esos largos días» del tedio.

El signo y la batalla

Este análisis, estrictamente vinculado en su obra, sirve inductivamente para relacionar la vida del poeta con el suicidio. Su único libro fue publicado en 1985 con el título *Sinfonías para la máquina de escribir*, en su momento de más álgida decadencia, a raíz de una gangrena que le estaba corroyendo la vida, el pie derecho como Rimbaud y lo tuvo recluso en una silla de ruedas. Su elixir siempre fue la nada, como menciona Jotamario Arbeláez (1985) en el prólogo «Sinfonía para un poeta que nunca tuvo máquina de escribir», que aparece como aperitivo y refleja ese carácter purgatorio y catártico que logró reflejarlo como una versión moderna del malditismo francés:

«Hundido en todas las ignominias, huésped de todos los infiernos, pasajero de todos los tormentos, jinete de todos los vicios [...] chivo expiatorio de su poesía» (p. 12). Esa estrecha vinculación con la palabra, hace que dariolemos termine viviendo más en sus propios signos y espejismos que en los paradigmas comunes en una aventura quijotesca donde su palabra es la mejor analogía del Caballero de la Blanca Luna, aunque Lemos deba pagar su penitencia regresando a la cárcel o al sanatorio mental, como un reflejo de su malditismo: «El poeta deja entrever su comunión con su identidad “maldita” cuando muestra su contrariedad frente a la sociedad, lo que justifica su ostracismo y exilio durante sus últimos años cuando su enfermedad le consumía el cuerpo» (Álvarez-Galeano, 2012, p. 7).

El concepto del suicidio aplicado a la vida de este poeta se enfoca no en el acto inmediato y directo de suicidarse, pues no lo hubo, sino en la negación a esa ley de autoprotección de los seres vivos, a la renuncia y a la desazón por la vida, como manifiesta definitivamente dariolemos (1985): «¡El jueves amputarán toda mi pierna! Los médicos dicen que la enfermedad se ha apoderado de todo mi tiempo y en cinco meses estaré muerto» (p. 141). Es una aparente renuncia al espasmo y la deconstrucción de una ley vital, es cuando se rompe el ciclo y, si se quiere, se puede pensar en una forma de suicidio lento: «[...] llamamos suicidio a toda muerte que provenga, tanto de forma mediata como inmediata, de un acto positivo y negativo, realizado por la propia víctima» (Durkheim, 2004, p. 19).

Vale aclarar que esta detonante declaración se complementa con una entrevista realizada el 15 de septiembre de 1985 (el mismo año de publicación del libro) en que declara que: «Yo no tenía deseos de morirme

sino hasta hace cuatro meses» (Dominical, 15/09/1985, p. 2), lo que da a entender el punto de quiebre que marcaría esta etapa iluminada de su obra que, penosamente, fue la última de su vida.

Bustamante (2008) menciona que dariolemos perteneció a ese grupo de poetas que «bajo el efecto y afecto de las pepas mezcladas con licor, cóctel compulsivo, se iban contra las paredes» (p. 49). De acuerdo con este retrato, se concibe otra mirada para acercarse al fondo del concepto no desde la consumación, sino desde la ideación suicida —casi irrefutable si se mira la obra de este poeta— y la drogadicción como factores que circundan la matriz del suicidio y que, en consecuencia con lo acotado, puede dar unas luces para comprender, desde otro plano, la proyección de Lemos; pues, según Mondragón *et al* (1998): «hay investigaciones que demuestran que la ideación suicida es un síntoma que refleja un conflicto interno, relacionado con la desesperanza y la depresión, al igual que el consumo de drogas o alcohol» (p. 20); empero, puede decirse que el síntoma más directo de esa hipotética ideación suicida, en el caso de Lemos, es la literatura y el laberíntico improprio que esta eleva frente al hecho de vivir.

En este caso, puede estimarse que esa dejación expuesta en el absurdo y en la ya mentada inutilidad de vivir se consolida en los poemas anteriormente contemplados y no solo en la omisión de autoprotegerse, sino en buscar una devastación en consonancia con lo que menciona Arbeláez (1985), a propósito del poeta: «Él dilapida en aguardiente, lo que consigue para la penicilina. Acelera como puede la combustión de su aniquilamiento» (p. 12). Quizás pueda tratarse de un emblema alegórico o un teatro del absurdo en que el suicidio o la omisión, en este asunto, es

una inmolación frente a la palabra o en respuesta a una realidad. Es una paradójica coincidencia que la «aniquilación» de la que habla Arbeláez pueda entenderse como una reconstrucción de su etimología *Nihil* (nada) y más tratándose de un poeta nadaísta; por tanto, dice que de tanto vivir —y yo vine a vivir y no a hacer pose— se puede llegar al suicidio. Pero yo quiero morir de vida, no de muerte» (Dominical, 15/09/1985, p. 2). No obstante, es preciso referir que, aunque el poeta expresaba sus deseos de morir, también aclaró en la enunciada entrevista que: «no tengo vocación suicida.

Capítulo 3

Ecuador, la voz de un pasillo decapitado

Experimentar con un pasillo el «placer que duele» o la simbiosis de lo bello y de lo triste significa muchas veces arriesgarse a una luminosidad de catarsis o a una sonoridad opaca sin voz constituida, ni memoria reconocida o pública

Wilma Granda¹²

¹² Tomado de: Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. ÍCO-NOS (18), 63. <http://www.redalyc.org/html/509/50901808/>

Preámbulo

Ecuador es un país que, debido a la majestuosidad y variedad de sus paisajes, ha albergado distintas ópticas sociales y la pluralidad de su identidad define la policromía de su literatura. Las regiones: Costa, Sierra, Galápagos y Amazonía han determinado en las distintas nacionalidades indígenas, la influencia latente del montuvio, del cholo, entre otros grupos humanos, la necesidad de volcar el arte hacia un planteamiento discursivo que atiende a distintas demandas socioculturales. Es quizás el país latinoamericano que más ha abogado por una voz nacional y un costumbrismo que se ha estimado, sobre todo, en la narrativa de autores como José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Pedro Jorge Vera, quienes, desde el reconocido Grupo de Guayaquil, quienes han configurado una postura crítica frente a las circunstancias sociales de la década de 1930, reconociendo la importancia de enmarcar las distintas identidades que confluyen en la matriz de la dinámica identitaria ecuatoriana, en general; además de la reconocida trayectoria de Jorge Icaza, más concentrada en la descripción de la sierra.

Son pocos los registros antes de dicho siglo que se conservan en cuanto a la literatura de este país, pues, según se asume, Juan Bautista Aguirre dejó algunos antecedentes poéticos en el siglo XVIII, reconociendo la importancia de la cual hoy gozan autores como Eugenio Espejo, quien se preocupó por una idea hasta entonces censurada como es la de la igualdad y la justicia ante la ley de los distintos sectores sociales y resaltó las diversas voces que sirvieron posteriormente para construir ese pluralismo del cual se habla y que constituyó una raíz para que poetas como José Joaquín

Olmedo cantaran un discurso nacional que sirvió de fundamento para la construcción de esa identidad.

Esta fijación territorial y condensada en un carácter nacional podría pensarse *a priori* como la causa por la cual no ha tenido la literatura ecuatoriana el relieve universal que merece; sin embargo, se ha reconocido que el costumbrismo no necesariamente es una forma de negar la universalidad, casos como el de Colombia lo han demostrado. Más allá de este cauce analítico, se reconoce el gran momento de universalidad del que gozó Ecuador en obras como la de Pablo Palacio que relevó una voz incendiada frente a ciertos parámetros de los cuales era necesario trascender, y ubica sus creaciones en torno a una crítica hacia una dinámica sesgada de la sociedad ecuatoriana y distintos vicios infortunados, ante los cuales fue declarada reaccionaria la exponente de mayor envergadura del Romanticismo en el país, Dolores Veintimilla de Galindo.

Humboldt visitó esos lares en sus expediciones botánicas a principios del siglo XIX y compartió, según varios estudiosos, una frase memorable: «Los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste» (citado en Erazo, 2016, p. 10). Esas paradojas son las que han invadido la semblanza quizá más acertada del país de la Mitad del Mundo. Ese ritmo en el que se llora bailando es el pasillo: «Hay quienes aseguran que es una derivación del valse austriaco que llegó a los Andes tiempo antes de la independencia y se consolidó conforme avanzaban las campañas libertarias de los pueblos latinoamericanos» (El Telégrafo, 01/10/2017, p. 57). Aunque se discute, inclusive hasta ahora, el origen del pasillo, se presume que nació hace

un par de siglos, en una parte del territorio de lo que es hoy Colombia y Ecuador; sin embargo, ha tenido mayor resonancia en el segundo, de donde han surgido los mayores exponentes y se ha intensificado con más significativa propiedad desde su literatura. Tal es el nivel de familiaridad que, desde el gobierno de Sixto Durán Ballén, en 1993, se declaró el 1 de octubre como el Día del Pasillo ecuatoriano (El Telégrafo, 01/10/2017, p. 57).

El Pasillo sintetiza el alma ecuatoriana... nadie puede negar... que es triste... y que... la vida misma no es un juego aleatorio de contradicciones de polos opuestos, donde la vida misma es el producto de nacer y morir, y vivir es estar entre el bien y el mal, entre la luz y la obscuridad, entre el amor y el odio (Pro Meneses, 1997, p. 202).

La anterior cita explícita, con la más fecunda pertinencia, el alma de quienes dieron la heredad del modernismo en Ecuador, la llamada Generación Decapitada, que llevó a cuestras la piedra de Sísifo, le dieron una visión cruda, agraviada y memorable a la existencia, a través de sus mayores exponentes: Medardo Ángel Silva, Arturo Borja y Ernesto Noboa Caamaño, quienes serán estudiados, a ritmo de pasillo, en esta indagación de acuerdo con su nivel de abordaje en torno al tema del suicidio, además de la vertiginosa e incendiada poética de sus vidas; no obstante, sería irresponsable dejar de lado nombres como el de Humberto Fierro, quien se incluye, junto con los anteriores, como los hitos de esta casta literaria¹³ y le dieron, tal vez sin sospecharlo,

¹³ En la antología de la editorial Libresa, en su colección Antares, se incluye también a los poetas José Aurelio Falconí Villagómez, Wenceslao Pareja y Pareja, José Joaquín Pino de Icaza, José María Egas y Alfonso Moreno Mora.

una inmortalidad al pasillo ecuatoriano: «el género le debe sus letras a los más grandes bardos ecuatorianos, sobre todo, a la generación de los poetas decapitados que dejaron un bagaje de pasillos musicalizados para la historia» (Gálvez, citado en El Telégrafo 01/10/2017, p. 57).

Sin embargo, la cuestión del suicidio no ha estado vinculada solamente a los autores en cuestión, pues voces como las del cuencano César Dávila Andrade (fallecido, según se apunta, por autoeliminación en Caracas) refleja en vida y obra este concepto con una sagacidad y disciplina que le dio el estandarte de ser el poeta de Cuenca, por antonomasia. Adicionalmente, para contextualizar el tema y los autores estudiados, se destacan poetas como el también cuencano Efraín Jara Idrovo, quien escribe una memorable elegía a su hijo fallecido, *Sollozo por Pedro Jara*, que irrumpe en las íntimas fibras de un lector para colmar de los más delicados artesonados la tragedia y la muerte de un ser querido, factor que testimonia esa amplitud de la sensibilidad en la poesía ecuatoriana.

Ahora bien, se ha concluido que el modernismo en Ecuador fue tardío, sin embargo, esto pudo deberse a la reducida cantidad de libros de sus representantes: «Buena parte de la obra de los modernistas ecuatorianos no está recogida en libros [...] incluso en los casos de los más destacados, algunos de los cuales, como Arturo Borja, murieron sin ver su obra recopilada» (Campaña, 2017, p. 16). En virtud de esto, se aviva la discusión sobre su propuesta estética y su importancia es declarada gracias a la resonancia que, incluso en la actualidad, sigue teniendo el legado de estos autores, en vista de que responden a las demandas individuales de muchos quienes encuentran en estos poetas una manera de explayar esos senderos ocultos del drama humano.



Galeano
2023

Dolores Veintimilla de Galindo: ¿suicidio, inmolación o asesinato social?¹⁴

fluorescencia extraviada
enroscada desgastada
camina entre sueños
desquiciada y dolida
Rosalía Arteaga Serrano¹⁵

¹⁴ Versión inicial publicada como colaboración en la edición del suplemento guayaquileño Cartón Piedra, de El Telégrafo, el 12 de enero de 2018, y ampliada como ponencia y artículo en las Memorias del IX Encuentro Internacional de Docentes de Lengua y Literatura.

¹⁵ Para la presente investigación se sostuvo un diálogo personal con la escritora, expresidenta y exvicepresidenta del Ecuador, Rosalía Arteaga (2015, p. 67), quien, amablemente, compartió el libro *Rosa carmín*, a raíz de que en este publica el poema «Romántica Dolores».

Luego de los avances anteriores, se da un nuevo abordaje del concepto del suicidio en la literatura latinoamericana, a partir de la vinculación social, política y dentro de una discusión historiográfica, desde la figura de Dolores Veintimilla de Galindo. Esta poeta es un personaje de la historia ecuatoriana que tuvo inmensa y precisa relevancia dentro de una sociedad cegada y con múltiples condicionamientos que dejaron a esta poeta como una voz indeleble, más allá de los cercos sistemáticos de los esquemas políticos y religiosos. No publicó libro alguno; sin embargo, su imagen se sigue recreando indefectiblemente como poeta y como mujer que luchó por un principio de equidad en distintos tópicos, y relevó un planteamiento contestatario que, presumiblemente, influyó en su infortunado deceso, en Cuenca, el 23 de mayo de 1857.

Contextualización de su vida y obra

Frente a una sociedad invadida de prejuicios, fue declarada reaccionaria la exponente de mayor envergadura del Romanticismo en Ecuador, quien se atrevió a irrumpir contra esos lineamientos y, sin dejar obras literarias publicadas — fíjese la cerrazón a mediados del siglo XIX frente a la idea de que una mujer se atreve a adentrarse en los círculos intelectuales—, logró dejar un legado por encima, incluso, de su propia vida. Se trata, entonces, de un trabajo que proyecta ponderar la vida y obra de la autora, sobre todo en tiempos de significativas reivindicaciones y que ha dejado una heredad en la memoria literaria ecuatoriana.

En este sentido, el escenario juega como planisferio de la memoria, y registra luces para comprender la hipotética influencia sobre la obra; en este caso, la sociedad cuencana, en el meridiano del siglo XIX, se caracteriza por la determinación de la intelectualidad patronal y pacata definida por la influencia del clero, con capiteles que determinan los paradigmas ideológicos y las tendencias culturales, como es el ejemplo de fray Vicente Solano, quien representa un estimable protagonismo en la huella de la autora; por ende, se registra la fijación de un sistema, y, *contrario sensu*, la ruptura, en un panorama bifronte y presto para asimilar las claves de estudio.

Dicho esto, se propone, a guisa de problema de investigación, cómo el contexto cuencano del siglo XIX influye en la poética suicida de Dolores Veintimilla, dentro de una reconstrucción de su memoria literaria y colectiva; para lo cual se determinan las preguntas: ¿desde qué isotopías Dolores Veintimilla retrata sus convulsiones emocionales en su obra, como posibles antecedentes de su suicidio? De esta, se discriminan: ¿en qué modo su discurso determina el vituperio social que acaeció?, y, a juzgar por los sucesos personales y su registro en la intelectualidad cuencana, ¿se trata de un suicidio, inmólación o asesinato social?

Se comparte, por tanto, un marco teórico conceptual que aborda el estado de la cuestión, desde la transversalidad del suicidio y los estudios literarios. En la metodología, se describe la línea deductiva, descriptiva e isotópica, además del corte analítico-sintético. En lo que concierne al análisis y presentación de resultados, se comparte una pesquisa sobre la simbología del espacio, el desencanto de Veintimilla por la vida, la influencia de su contexto y las particularidades de su anómico suicidio.

Todo esto, enmarcado en unas conclusiones que atestiguan y sintetizan la resolución del problema de investigación. Finalmente, se amplía un dossier con las fotografías de los espacios emblemáticos en que discurrieron los últimos días de la autora.

Si bien el suicidio puede decirse que tiene la misma edad de la humanidad, los estudios científicos más determinantes surgen a partir del aporte *El suicidio*, del francés Emile Durkheim en 1897, quien ofrece una perspectiva sociológica que, posteriormente, se amplió a otros ámbitos. Ofrece un bosquejo sobre las causas potenciales, y atiende desde los factores intrínsecos y extrínsecos, por lo que discrimina en distintas tipologías: altruismo, anomia, egoísmo y fatalismo; o bien, en psicológicos, extrasociales y cósmicos. En este punto, resulta significativo afinar el discernimiento en torno a la influencia del contexto y las imprecaciones individuales de Dolores Veintimilla, así como la forma en que estas se plantean en su obra.

En consideración con esto, también es preciso reiterar que el suicidio también ha tenido representaciones y connotaciones, según la cultura y la religión; por ejemplo, en la Biblia, hay varias referencias: en el Antiguo Testamento son reconocidos Jueces 9, 50-57; Jueces 16, 28-31; 1 Samuel 31, 4-6; 2 Samuel 17, 23; 1 Reyes 16, 18-19; mientras que del Nuevo Testamento se evidencia el caso de Judas (Mateo 27, 5-6), como se mencionó en la introducción del libro.

En las *polis* griegas, el suicidio tenía implicaciones penales y no contaba con el mérito de una sepultura digna. En la Antigua Roma, se consideraba, sobre todo en los casos de los esclavos, un delito estatal, pero aceptado en los patricios; y, en la Roma cristiana, demandaba

la excomunión. Estas referencias dan luces sobre el caso de Dolores Veintimilla, a considerar por las implicaciones religiosas y el vituperio moral que rodeó su suicidio, especialmente, cuando su cadáver fue arrojado en la miseria de la quebrada Supay Wayco o «Quebrada del Diablo».

Desde la perspectiva historiográfica, quien da precisiones sobre el entorno cuencano del siglo XIX y el registro noticioso de la muerte de la autora, con sus respectivos protagonistas, es Antonio Lloret Bastidas, con su libro *Biografía de Cuenca* (2015). De manera más profunda, con una clara tesis sobre el asesinato social que se propone en este estudio, se cuenta con el aporte de Humberto Mata, *Dolores Veintimilla, asesinada*, de 1968, *La Safo ecuatoriana*, de Ricardo Márquez Tapia, del mismo año, así como la tesis *Me he suicidado: violencia de género en Cuenca del siglo xix exponiendo a Fray Vicente Solano y a la poetisa María Dolores Veintimilla*, de Chin (2013).

Los primeros aportes sobre su vida y obra, dentro de una amalgama analítica, vienen del pensador peruano Ricardo Palma, quien, en 1861, publica un ensayo sobre ella, titulado *Dos poetas. Apuntes de mi cartera*. Vicente Molestina, siete años después, publica algunos de sus poemas, postulándola dentro del romanticismo, como habitualmente se le registra, incluso en el trabajo *Poetas románticos y neoclásicos* (1968), con el estudio preliminar de José Ignacio Burbano. En 1874 y 1880, Federico Proaño y Amadeo Izquieta, respectivamente, publican otros trabajos; sin embargo, el primer compendio de sus escritos los adelanta, en 1898, el historiador Celiano Monge, hasta que, en 2016, María Helena Barrera, publica *De ardiente inspiración: obras de Dolores Veintimilla*.

Desde su imagen de mujer, dentro de una sociedad que la relega, Humberto Robles, en su trabajo «Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Ángel Silva y José de la Cuadra)», del 2005, la referencia desde su participación en la memoria literaria y, luego, en una trascendencia más valorativa y enfocada en su registro colectivo, se cuenta con el libro de María Helena Barrera, *Dolores Veintimilla más allá de los mitos*, con un significativo sumario de dilucidaciones sobre la imagen de la poeta, que se ve, en dimensiones más precisas del rol de la mujer, en la tesis *Dolores Veintimilla de Galindo o el ángel de la rebeldía: la construcción de la subjetividad femenina*, de Loza (2002).

Más allá de que la contemporaneidad apunta a reivindicaciones en lo que concierne a la participación de la mujer en el ejercicio intelectual, es claro que es dilatado el trecho todavía, considerando que figuras como la de Dolores Veintimilla, si bien es recordada en la historiografía literaria y el canon nacional, además de que algunos de sus poemas perviven en la memoria de todos los sectores de la sociedad, es necesario analizarla en su esencia, en su trascendencia y más allá de los sofismas y los mitos que han girado en torno a su huella; claro está, con el valor de que, por lo menos, hay un conocimiento valioso que, asimismo, engendra la necesidad de estudiarla más pormenorizadamente.

Se trata, en este caso, de una búsqueda bibliográfica que comprende referencias sobre el concepto del suicidio desde las ópticas sociológica, psicológica, estética, suicidológica y filológica, considerando que se fija un enfoque interdisciplinario que proyecta ponderar las claves de abordaje necesarias para alcanzar los objetivos y desarrollar el problema de investigación;

todo esto se apoya, concerniente a la vida y obra de Dolores Veintimilla de Galindo, en una recolección de datos discriminados del estado de la cuestión, los soportes teóricos y las búsquedas primarias en el escenario, con un pertinente registro fotográfico, a fin de alimentar la referencialidad del estudio.

Considerando esto, se aplica un enfoque metódico descriptivo, pues se busca la caracterización de un tema de estudio, desde rasgos particulares que alimentan la constatación parcial o total de una hipótesis: «busca un conocimiento inicial de la realidad que se produce de la observación directa del investigador y del conocimiento que se obtiene mediante la lectura o estudio de las informaciones aportadas por otros autores» (Abreu, 2014, p. 198). Asimismo, como hay una base en los estudios literarios y filológicos, el análisis se apoya en las marcas textuales y las isotopías, desde la concepción semántica del discurso, entendidas por Greimas (1970) como «un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de un discurso» (p. 188).

Todo este engranaje favorece la fijación de la perspectiva analítica y apunta a un tipo de método que, en los estudios del lenguaje y las ciencias humanas, se ha dimensionado desde el siglo XIX, con el aporte de Montaner & Simón (1887), el método analítico-sintético:

[...] el método analítico descompone una idea o un objeto en sus elementos (distinción y diferencia), y el sintético combina elementos, conexiona relaciones y forma un todo o conjunto (homogeneidad y semejanza), pero se hace aquella distinción y se constituye esta homogeneidad bajo el principio unitario que rige y preside ambas relaciones intelectuales (p. 133).

Como hay un plano de fundamentos que abarcan la concepción del suicidio, en sus diversas ramificaciones, hay derivaciones que permiten constatar las potenciales relaciones de causa-efecto en casos particulares; sin embargo, no se trata, en esta instancia, de determinar una causalidad discriminada de la muerte de la autora, sino hacia un marco de deducciones que parten de lo general a lo particular, desde la dinámica suicidológica; por ende, es un tipo de estudio deductivo, justificado por Abreu (2014) como aquel que «comienza con las generalizaciones, tratando de ver si estas generalizaciones se aplican a casos específicos» (p. 196). Sin embargo, la proyección no es establecer máximas universales, sino reconocer gestos que permiten detallar las particularidades de un fenómeno.

La literatura se establece como un vehículo de la memoria en la variedad de sus dimensiones. Frente a esto, con un fin didáctico, para enriquecer la comprensión de la relación entre la autora, su poética y el espacio, se comparte una relación secuencial de los sucesos, a fin de contextualizar. También se puede ampliar en el dossier que se comparte al final. Nace en Quito, el 12 de julio de 1829, hija de José Veintimilla y de Jerónima Carrión y Antepara, de origen aristocrático. Estudia bajo la guía de las hermanas dominicas, desde 1837, en el Colegio Santa María del Socorro y en el Convento Santa Catalina de Siena. En 1847, contrae nupcias con el médico granadino Sixto Antonio Galindo y Oroña, y se establecen en Guayaquil, donde vivió los primeros años con su hijo, Santiago. En 1854, inician su residencia en Cuenca, en la casa de la señora Josefa Ordóñez. Su esposo se marcha a Centroamérica. Dolores se relaciona con la intelectualidad de cuencana.

1857 es el año que más atención concentra, y el hecho de que los acontecimientos más memorables estriben en un rango de poco más de un mes resulta diciente, a considerar la rutilancia y efervescencia en que discurrió su vida: el 20 de abril, Tiburcio Lucero es fusilado en la Plaza de San Francisco, frente a Dolores, quien queda afectada emocionalmente y esto representa un punto nuclear en su disrupción social; por lo que, una semana después, escribe «Necrología», en que habla de Dios como el «Gran-Todo». Ante esta pústula, el 5 de mayo, Ignacio Merchán, un escudero ideológico de Solano, escribe «Una graciosa necrología», acusándola de panteísta, no sin una fulgurante contestación de parte de Veintimilla, titulada «Otro campanillazo».

Al parecer, por el descrédito social de la autora, encuentra sus corotos afuera de la casa de la señora Ordóñez y pasa a residir en la avenida Simón Bolívar, posiblemente la hoy llamada «Casa de las cruces». Se presume, a juzgar por el misterio que cubre el imaginario colectivo sobre esta casa, que allí, presuntamente, fue el lugar de su deceso, pues quienes han hablado sobre esta así lo refieren. Sin embargo, los datos historiográficos acreditados no lo confirman. En la madrugada del 23 de mayo, fallece por ingesta de cianuro. El 21 de octubre, fray Vicente Solano, fundador del diario La Escoba, publica su perorata que se estudiará más adelante.

En 1858, se le da cristiana sepultura, luego de que fuera gestionada por su viudo y el Dr. Vicente Cuesta, pues, por su suicidio y las acusaciones, fue lanzada a la quebrada Supay-Wayco, también llamada «Quebrada del diablo», según su traducción del quichua, ubicada presumiblemente por el actual sector de Miraflores o cerca al Cementerio Patrimonial de Cuenca,

en un sector conocido como «El Gallinazo», donde yacían las personas de menor rango socioeconómico o que, probablemente, no gozaban del benemérito social y religioso. Al parecer, en 1878, fallece su hijo Felipe Santiago José, a los cerca de 30 años.

Según apunta Ricardo Palma, en *Dos poetas. Apuntes de mi cartera*, de 1861, este sostuvo una amistad con ella en el viaje que él tuvo por Guayaquil en 1855. Luego, al parecer, la autora le hace llegar dos años después parte de sus escritos:

Por fin a principios de 1857 recibimos de ella un paquetito, conteniendo un periódico y un pliego de versos; sirviéndonos hoi [sic] que el ocio de proscripción nos permite poner en regla nuestros apuntes para tener un rato de amable plática con los lectores de la *Revista* ([itálicas del autor, p. 27]).

Este hecho no resulta para nada baladí, pues habla de la gran presteza de la autora hacia la inclusión dentro de la intelectualidad y que, claramente, le mereció los primeros vítores de su obra, precisamente de parte del autor peruano, cuatro años después de su muerte. Dicha anotación permite entrever que Veintimilla no comenzó su labor literaria y política en Cuenca, sino desde su residencia en Guayaquil, que es uno de los epicentros culturales emblemáticos del Ecuador en ese entonces.

Su obra póstuma está irrigada de una impetuosa melancolía que vivifica una constante disputa entre su soledad, su condición de mujer dentro un implacable precepto que intentó amordazar su voz y solo fue en su obra donde construyó el panfleto memorial de su corta vida:

[...] resuena aún en la mitología de la historiografía literaria ecuatoriana. Todo parece indicar que su suicidio fue consecuencia de al menos dos factores. Por un lado, su desdichada relación matrimonial; por el otro, y más contundente, el acoso, acusaciones y acometidas que sufrió de parte de empeñados fiscales de normas hegemónicas intransigentes (Robles 2005, p. 121).

De acuerdo con esta referencia, se puede canalizar este análisis desde el tentativo móvil de su matrimonio y, por otro lado, desde la configuración política y religiosa. Del primero se puede aludir que influyó significativamente en el romanticismo y tratamiento amoroso —en su conflicto, configuración e institucionalización—, que repercute en algunos poemas; su esposo colombiano, médico, ausente del regazo de su familia, amplía sus horizontes profesionales en Centroamérica, mientras ella se queda en Cuenca cuidando a su pequeño hijo, a la vez que se relaciona intelectualmente con los círculos de poetas y pensadores de la ciudad.

Este detalle sorprende, en virtud de que la labor intelectual está mediada por la presencia masculina: «no le convierte en una figura central sino en una especie de sombra tras la presencia de su esposo, pero que causaba asombro y admiración, o tal vez un poco de recelo frente a la figura de una mujer que invadía un espacio masculino» (Loza, 2002, p. 41). Las prolongadas ausencias de él, según se apunta, influyeron en el remanente de ausencia en sus poemas, los cuales perviven en las antologías ecuatorianas:

Pasaste, edad hermosa,
en que rizo el ambiente
las hebras del cabello por mi frente
que hoy anubla la pena congojosa.
Pasaste, edad de rosa
de los felices años,
y contigo mis gratas ilusiones...
Quedan en su lugar los desengaños
que brotó el Huracán de las pasiones (Veintimilla, 1960, p. 191).

En estos primeros versos de su poema «Sufrimiento», se evidencia un gemido de remembranza y añoranza por la juventud y los extintos años de fugacidad y promesa. En este tópico del *Tempus fugit* se recrea la nostalgia y las ilusiones que aducen la candidez amenazada por su contrato social del matrimonio; sin embargo, en los versos 8 y 9, hay una resignación frente a esa recreación del pasado. Esta institución se confirma como una firma de compromiso, en que la mujer se ve rezagada a la sombra de su esposo. No obstante, ella se atreve a irrumpir en ese esquema, y denuncia, según el antes citado Robles, hacia una inconformidad frente a su matrimonio y presenta un atisbo que puede remitirse a esa desazón que mantiene en la relación con su esposo:

Mi corona nupcial, está en corona
de espinas ya cambiada...
Es tu dolores ¡ay! ¡tan desdichada (Veintimilla, 1960, p. 191).

«La desdichada relación matrimonial» de la que habla Robles puede resumirse en estos versos y, de acuerdo con lo que coinciden los distintos estudios sobre la vida de la poeta, pudo ser uno de los detonantes frente a su decisión. Por ejemplo, Chin (2003) reconoce como causa «el desafortunado matrimonio de Dolores Veintimilla con el Dr. Sixto Galindo. Surgiendo todos los problemas conyugales a raíz de los viajes continuos e infidelidades de parte del Dr. Galindo hacia la poetisa» (p. 9).

Ante esto, puede reconocerse que el nexo de las relaciones conyugales con el tema del suicidio tiene un antecedente fenomenológico, si se aprecian los estudios sociológicos de Durkheim (1897) sobre el tema, quien ofrece un apartado, «La anomia conyugal», en su libro *El suicidio*, en que establece, dentro de un plano estadístico, que el conflicto conyugal no es, *a priori*, una condición desencadenante del suicidio; por ende, en el caso de Veintimilla se tiene en cuenta el texto literario y, aun así, sería aventurado confirmar dicha causa, pues, según afirma García Nieto (2016, s. p.): «En definitiva, si queremos entender el suicidio, tendremos que ir caso a caso. El suicidio es una cuestión individual que no podemos despachar con estadísticas».

Los dolores de Dolores

En consonancia con esta delimitación, se añade que el presumible conflicto conyugal de Veintimilla quizás no se dio por una coerción de Galindo frente a la naciente labor intelectual que sostuvo su esposa en Cuenca, tal como sustenta Loza (2002), a propósito del libro de Humberto Mata, *Dolores Veintimilla, asesinada*:

Sixto Galindo gustaba de que Dolores presidiera en ocasiones estas tertulias, donde ella empezó a ser más conocida y apreciada por los asistentes a estas reuniones, debido a los conocimientos intelectuales y literarios que poseía y por sus opiniones sobre asuntos públicos (p. 41).

Algunos versos de corte romántico y de flagrantes lamento y desamor se exponen en su poema «Quejas», en que, si bien no hay indicio claro de que se refiera a su esposo, deja una mirada abierta hacia una tentativa circunstancia emocional que desencadenaría cierta mediación emotiva en sus versos:

No es mío ya su amor, que a otra prefiere;
sus caricias son frías como el hielo.
Es mentira su fe, finge desvelo...
Mas no me engañará con su ficción. . . (Veintimilla, 2002, p. 73).

En el segundo aspecto, el político, que atiende a un posible suicidio inducido, algo como una posible inmólación o un asesinato social, según Mata, puede darse a partir de que la poeta sale «en defensa del indígena Tiburcio Lucero, acusado de parricidio y condenado a muerte. Su oposición a la pena de muerte, fue considerada como una ofensa para la ciudad y para las autoridades eclesiásticas» (Loza, 2002, p. 116). También, en el paquete que la autora envía a Palma, que contenía el periódico donde publica «Necrología», subraya la relación de la secuencia del fusilamiento:

«Recorriendo las columnas del periódico nos detuvimos en un artículo que se ocupaba de un fusilamiento, de uno de esos asesinatos que la sociedad ejecuta en nombre de la lei [sic]» (Palma, 1861, p. 28).

Esa postura frente al derecho a la vida atentó contra los parámetros sociales de la época y, en definitiva, marcó el punto álgido del conflicto emocional que abatió a Veintimilla, en esa brecha irreconciliable entre su individualidad y las dinámicas sociales a las que se enfrentó, en que el aparato legal está condicionado por la prefiguración moral del séquito intelectual cuencano. En el siguiente fragmento del artículo en cuestión, se logra reconocer no solo su oposición a la pena de muerte, sino a la consideración que merecen todos los ciudadanos más allá de su estatus social:

No es sobre la tumba de un grande: no sobre la de un poderoso: no sobre la de un aristócrata, que derramo mis lágrimas. No! [sic] Las vierto sobre la de un hombre, sobre la de un esposo, sobre la de un padre de cinco hijos que no tenia [sic] para estos mas [sic] patrimonio que el trabajo de sus brazos.

Cuando la voz del Todo Poderoso manda uno de nuestros semejantes pasar la mansion [sic] de los muertos, lo vemos desaparecer de entre nosotros con sentimiento, es verdad, pero sin murmurar. Y sus amigos y deudos calman la vehemencia de su dolor con el religioso [sic] pensamiento de que es el Creador quien la ha mandado, que sus derechos sobre la vida de los hombres son incontestables (citada en Palma, 1861, p. 28).

Palma no solo se atreve a ponderar el valor del trabajo de la autora, sino que deja caer sus cartas de crítica hacia la indolencia de la sociedad cuencana, lo que resume la razón inquebrantable del *estatu quo*: «[...] la sociedad lejos de prosternarse ante el talento de la mujer encontró en su mismo artículo una arma para zaherirla los mas [sic] groseros insultos cayeron sobre la ilustrada joven» (Palma, 1861, p. 28). Esta situación no solo se avizora en la posteridad, en los estudios sobre ella, sino también desde su obra:

¿Qué os hice yo, mujer desventurada,
que en mi rostro, traidores, escupís
de la infame calumnia la ponzoña
y así matáis a mi alma juvenil? (citada en Márquez, 1968, p. 181).

Este fragmento del poema «A mis enemigos» tiene un destinatario directo; no obstante, es preciso determinar que ese enemigo al que se refiere es, a la postre, la sociedad y su contexto: «Veintimilla acabó marginada y demolida dentro del rígido horizonte cultural cuencano» (Robles, 2005, p. 121). La remisión directa a los «traidores» puede aludir a esos que traicionan el principio del derecho a la vida. Estas líneas declaran una actitud responsorial frente al agravio social que sufre. Muchos estudiosos, incluso testimonios de prensa de la época como el del periódico La Escoba, mencionan el caso del emblemático pensador fray Vicente Solano (1791-1865), quien es declarado en la historia como el partícipe principal de dicha sanción política a la que fue sometida la poeta:

Esta mujer, con tufos de ilustrada, había hecho la apología de la abolición de la pena de muerte, y por una consecuencia del espíritu humano, como he dicho antes, se atribuyó un poder que había negado a la sociedad; se suicidó con veneno, porque no pudo sostener su cuestión contra los que la habían atacado [...] (Solano, 1857, p. 81) (citado en Chin, 2003, p. 9).

Son muchas las conjeturas que se tienen en el imaginario colectivo sobre la vida y muerte de esta poeta, en cuya trascendencia se ha forjado un carácter mítico y legendario. Algunas hipótesis sugieren una aparente venganza de un fraile, por un supuesto desdén de Veintimilla; sin embargo, Lloret (2015) desmiente el dato y cerca la discusión reconociendo la importancia del clero, con fray Vicente Solano como uno de sus referentes, en la discriminación pública que parte de la sociedad cuencana cometió contra la poeta:

[...] las calumnias que el vulgo — como todo vulgo — con intención «soez y mal intencionada» comenzó a tejer alrededor de la vida íntima de la poetisa, pusieron en sus días de soledad y abandono, la determinación fatal de apurar el veneno, en la noche del 23 de mayo de 1857 (p. 400).

Estos apuntes se dirigen a una de las críticas que, comúnmente, se hace sobre la imagen de Veintimilla en la memoria colectiva y literaria ecuatoriana, pues se trata de una autora que obedece su renombre más

a la espectacularidad de su vida y su muerte, que al adentramiento pormenorizado de su obra, al menos, en sus primeros retazos de posteridad, como, en 1861, sostiene Palma: «[...] una poetisa menos conocida en su patria por sus sentidos versos que por la lamentable catástrofe que puso fin a su vida» (p. 27). Afortunadamente, sobre todo con la aparición de los compendios y estudios posteriores, sus trabajos literarios han gozado de mejor ventura lectora; sin embargo, esto denota uno de los sofismas sobre el suicidio, pues este resulta más significativo en la memoria, en vez de la huella literaria, y este es un factor que comparte, en distinta proporción, con la Generación decapitada.

La muerte como anomia

La muerte de Veintimilla podría asumirse dentro de un punto anómico, a raíz de las circunstancias individuales y contextuales que la enmarcan; sin embargo, ese esquematismo opresor planteó una abrupta disonancia entre su melancólico excentricismo y las demandas de una cultura invadida de vicios, prejuicios y un aparente orden. Aun así, «el imaginario ecuatoriano rescata el caso Veintimilla a manera de alegato respecto a la usurpación de los derechos de la mujer» (Robles, 2005, p. 122). Esta discusión por la historia se da, entre otras condiciones, porque una mujer encontró, al dar fin a sus latidos, una memorable permanencia que, contrario a la cobardía a la que alude Solano en su artículo de prensa de 1857, expone una resolución o síntoma de un crimen social, pues fue víctima ella de su tiempo, de ella misma, de su condición de mujer en una época en que no había espacio para las reivindicaciones.

Déjame que hoy en soledad contemple
de mi vida las flores deshojadas;
hoy no hay mentira que mi dolor temple,
murieron ya mis fábulas soñadas (Veintimilla, 2004, p. 84).

Esta panorámica se enmarca en lo que Palma (1861) describe sobre los caracteres sociales en que vivió la autora: «Los menos osados la aconsejaban que se dejase de moralizar porque la obligación [sic] de la mujer no era escribir en los periódicos sino atender las faenas domésticas» (p. 28). Ahora bien, su último periplo hacia el silencio estuvo inundado por la simbología de la noche, de la cual heredó la agónica soledad. Fueron varios los textos, como los versos anteriores que hacen parte del poema «La noche y mi dolor», en que la consonancia de su rima ambienta un contenido plagado de nostalgia, remembranza y abatimiento por el presente.

Todo su pasado o la recreación de este sirvió de vitualla para elaborar su poética del eterno silencio, o silenciamiento, que se vio fundado por una sentida epístola en los instantes previos a su último respiro, como sostiene Palma (1861): «Ella ha muerto cantando su desventura dejando la justicia humana patentes los motivos que fueron los verdaderos verdugos de su existencia». De esta forma, se logra dilucidar que su suicidio o inmolación pudo haber estado provisto de significados que hablan de su desazón por la existencia en un contexto que le disminuyó el ser.

De esta manera, dejó su abierta despedida, en la que se redime y deja sus palabras como infinito retrato de su memoria. Son muchos los estudios y análisis que se han tejido y se seguirán levantando para rendir

homenaje a la poeta e incendiar cierto enfisema de la historiografía que pretende negar el significado de su huella. Más allá de eso, nada queda más por decir, por ahora: «Perdón una y mil veces, adorada madre!. [sic] No me llore. —Le envió mi retrato ¡bendígalo! [sic] La bendición de mi madre alcanza hasta la eternidad; cuide a mi hijo. —Déle [sic] un adiós al desgraciado Galindo... Su Dolores» (citada en Lloret, 2015, p. 400).

A guisa de conclusión, de acuerdo con la hipótesis y los objetivos dispuestos para este apartado, se reconoce que la obra de Dolores Veintimilla fue reconocida, en un inicio, por la espectacularidad de su muerte; sin embargo, merced a las compilaciones y estudios posteriores, así como la profundización que, cada vez más, se alcanza sobre su trabajo literario y la voz de reivindicación que representa, se logra una mayor trascendencia en su abordaje.

En torno a las preguntas de investigación, se puede estimar que las ópticas para categorizar su muerte: suicidio, inmolación o asesinato social, tienen correspondencia y un acercamiento desde el panorama historiográfico, suicidológico y filológico; por ende, no es necesario aplicar una taxonomía única e indivisible, sino tomar estos factores como faro para pormenorizar su obra. Concerniente al problema de investigación, se logra evidenciar que el contexto cuencano de mediados del siglo XIX, además de la disrupción que representó la obra de Veintimilla, sí tiene influencia en su poética suicida, pues sus textos develan una línea discursiva que se mantuvo hasta el final de sus días.

Dossier

A continuación, se comparte una galería fotográfica de autoría de quien presenta esta investigación, sobre los escenarios relacionados con la vida y obra de Dolores Veintimilla.





Plaza de San Francisco

Fundada en 1558 por orden de Gil Ramírez Dávalos, fue conocida como de la Feria y del Mercado, porque allí se dio paso al comercio hasta ahora; y del Patíbulo, pues allí se daban los fusilamientos, entre los que cuenta la casi treintena de los héroes de Verdeloma en 1820. Allí se dio la ejecución de Tiburcio Lucero, frente a su familia y la consternación de Dolores Veintimilla, lo que ocasiona que ella se oponga a la pena de muerte. Se ubica en las inmediaciones de las calles Padre Aguirre y General Torres, sobre la Presidente Córdoba.



ORA PRO NOBIS



Iglesia de San Francisco

Es el templo tutelar de la plaza homónima y se construye entre 1582 y 1789. Emplaza el convento franciscano, dirigido hacia 1857 por fray Vicente Solano, y posee un estilo neoclásico con su frontis hacia la calle Padre Aguirre. Sirvió como escenario de adoctrinamiento de los indígenas de la región. Entre las leyendas que se entrevén de la cúpula, se contempla *Ora pro nobis* (Ora por nosotros).

Plaza de las Flores

En sentido diagonal a la plaza de San Francisco, se encuentra esta plazoleta donde actualmente se practican actividades comerciales de floricultura. Se ubica sobre la calle Sucre, de norte a sur, y por la Padre Aguirre, de este a oeste. Es contigua al Salón del Pueblo, donde se exponen obras pictóricas y se llevan a cabo eventos culturales.



Iglesia Carmen de la Asunción

Allí se erige la orden de las Carmelitas descalzas desde 1682, donde se ubica el Monasterio del Carmen. Fue construida tras la donación de los terrenos de Pedro Hurtado de Tapia. Está ubicada dentro de la Plaza de las Flores. Según Lloret (2015), frente a esta quedaba la casa de la señora Ordóñez, primera residencia de Dolores en Cuenca.



Cúpula de la iglesia Carmen de la Asunción

Esta óptica desde la parte este de la Plaza de las Flores muestra las dimensiones que ponderan la imagen de la Catedral de la Inmaculada Concepción de Cuenca, tutelar del parque Abdón Calderón.





Casa de las Cruces

En una de las esquinas de las calles Simón Bolívar y General Torres, se encuentra esta casa de arquitectura republicana. Tiene cuatro plantas y, en sus ventanales, tiene 10 cruces que, según afirman los lugareños, se ha mantenido vacía. Afirman que allí se dio el suicidio de una famosa poeta; sin embargo, no hay más registro al respecto. A juzgar por lo que afirma Lloret y que coincide parcialmente en la locación, Veintimilla residió sobre la calle Simón Bolívar, luego de su residencia en la casa de la señora Ordóñez.



Gohara
2023

Medardo Ángel Silva Rodas, con el alma en los labios¹⁶

Oigo el último pájaro.

Lego la nada a nadie.

Jorge Luis Borges¹⁷

¹⁶ Versión inicial publicada como colaboración en la edición del suplemento guayaquileño *Cartón Piedra*, de *El Telégrafo*, el 19 de enero de 2018.

¹⁷ Fragmento del poema «El suicida», en: Borges, J. L. (1975). *La rosa profunda*. Emecé, 53.

La presencia del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva (1898-1919) en la literatura ecuatoriana demuestra, como analogía de José Asunción Silva en el caso de Colombia, un punto de empalme y de redireccionamiento hacia el modernismo en Ecuador. Empleando el seudónimo de Juan D'Agreve, fue compositor, narrador y ofició con algunos trabajos periodísticos en *El Telégrafo*. Pérez Pimentel hace una semblanza que ambienta dicha personalidad: «Usaba saco de casimir negro y pantalones de fantasía... Era un petimetre arregladísimo aunque anticuado» (citado en Vallejo y Vallejo, 2017, p. 43). Por ende, se habla de un poeta excéntrico y genuino, cuyos gestos personales le dieron una dote simbólica que se complementó con su obra. Se ubica en el modernismo que, si bien se asume como retrasado, comparado con otras experiencias en la región, mantiene improntas como la lectura de los simbolistas franceses, además de una constante inconformidad con la orientación sistemática de la sociedad y gestos decadentes y desencantados frente a la vida.

El ensimismamiento

La imagen de Medardo Ángel Silva oscilaba entre la inocencia y el ensimismamiento, y en la poesía encontró su oscuro albergue, desde el cual palpó el vientre de la muerte, mientras que para el mundo fue poco menos que un niño excéntrico.

Convaleciente de aquel mal extraño,
para el que sólo tú sabes la cura,
como un fugado de la sepultura
me vio la tarde, fantasmal huraño (Silva, citado en
Balseca, 2003, p. 13).

Su obra y vida representan un emblema en la llamada Generación Decapitada, grupo reconocido por su predominante corte existencial y la corta existencia de sus referentes, siendo Silva el que más repercutió en la memoria colectiva. Su obra publicada en vida es reducida, pues solo surge su mosaico de poemas *El árbol del bien y del mal*, en 1918, del cual se sustraen los anteriores versos que abren el poema «La muerte perfumada» y que ilustra esa instrumentalización simbólica de la muerte para expresar el éxtasis frente a la belleza y en la que se dilucida esa temprana fijación de Silva en la muerte: «Un soneto, probablemente de 1915-1916, «La muerte perfumada» es muy llamativo porque prueba, una vez más, que el tópico del suicidio es obsesivamente permanente y temprano en la escritura de Silva» (Balseca, 2003, p. 13). Además de este libro, se cuenta con la publicación en vida de su novela *María Jesús* un año después —el de su infortunado suicidio—, alrededor del cual se ha generado toda suerte de aseveraciones:

El modernismo ecuatoriano es tardío. Medardo Ángel Silva [...] es el poeta de mayor trascendencia dentro de dicha promoción. De hecho, es el más reconocido. Perteneció a la Generación

Decapitada, llamada así en el Ecuador por la prematura y trágica muerte de sus miembros. Silva se suicidó (Robles, 2005, 124).

El pasillo ecuatoriano debe, en relativa medida, a Silva su agónica sensibilidad, su declaratoria de amor y desamor, su estética advertencia de muerte. El suicidio surge como la explosión siempre descifrable de una segunda persona en la obra del poeta y en el pasillo, como se define en poema «El alma en los labios»¹⁸, que parece ser el punto culmen de ese tratamiento agónico en la poética de este autor, es «[...] *el pasillo de una época* que señala que el impacto que causó la trágica muerte de Medardo Ángel Silva y la difusión de su último poema *El alma en los labios* fue motivo para que se compongan dos pasillos con el mismo nombre y letra» (Pro Meneses, 1997, p. 82). Este poema puede reconocerse como el más firme retrato de la poética de Silva, la cual está mediada por la implosiva permanencia de su abatimiento:

Cuando de nuestro amor, la llama apasionada
dentro tu pecho amante, contemples extinguida
ya que solo por ti la vida me es amada
el día en que me faltes, me arrancaré la vida (Silva, 2017, p. 65).

¹⁸ Una de las versiones en pasillo más emblemáticas de este poema es del llamado «Ruiseñor de América», Julio Jaramillo. Aquí su interpretación: https://www.youtube.com/watch?v=4_TiaO4d514

Como ha podido verse en la pesquisa que hasta ahora se ha adelantado, la mención con nombre propio de la voz «suicidio» solo ha sido dada en la obra de dariolemos, factor que deja la hipótesis de que en la contemporaneidad se habla sobre el tema con un margen inferior de tabú. El velo se suprime progresivamente, a raíz de que la elaboración retórica se va permutando por la explosiva contundencia y explicitud de la palabra; dado esto, puede verse que Silva, como efecto sinonímico o metonímico, nombra el acto de suicidarse con «me arrancaré la vida» y justifica en la figura de esa segunda persona el único motivo para vivir; por tanto, este acto se enmarca en una precisión propia y directa en que el amor es la rama en la cual se sostiene el poeta en el abismo, mientras mira sin ambages el fondo.

Porque mi pensamiento, lleno de este cariño,
que en una hora feliz, me hiciera esclavo tuyo,
lejos de tus pupilas, es triste como un niño,
que se duerme soñando, en tu acento de arrullo
(Silva, 2017, pp. 65-66).

Esta es la segunda estrofa del poema adaptado a pasillo y que continúa justificando ese último verso de la primera estrofa del párrafo anterior, en vista de que muestra la condición vulnerable de Silva frente a su construcción autónoma; es decir, en su individualidad no parece encontrar el propósito indisoluble y la forma de mantenerse firme en la vida, sino que acude al regazo del amor para encontrar ese sentido hasta

el punto de esclavizarse en ese principio *sine qua non* es posible vivir para él: el amor. Se asume desprotegido como un niño y ese «tú» se expone como el arma firme para soportar la noche. El poema se publica con la dedicatoria «Para mi Amada», que se coordina con el nombre de Amada Villegas, en presencia de quien se suicidó dos días después de cumplir 21 años, disparándose un tiro en la sien¹⁹.

Perdona si no tengo, palabras con que pueda,
decirte la inefable, pasión que me devora,
para expresar mi amor, solamente me queda,
rasgarme el pecho, amada y en tus manos de seda
dejar mi palpitante, corazón que te adora (Silva, 2017, p. 66).

Estos versos exponen que, más allá de la adoración y la amplitud retórica del poeta, la belleza de Villegas es benefactora o receptora, incluso de la hiperbólica inefabilidad, aludiendo a una antitética muerte en vida, dejando en ese corazón colmado de angustia y noche una carta fugitiva que expresa la subyugación del poeta frente a la belleza. Silva encuentra en Amada el oráculo de su delirio y de su congoja, la asume desde las ópticas de amante y de admirador, además que rutila en ella una figura maternal, a través de la cual manifiesta una candidez que denota una sensitiva fragilidad de Silva frente al mundo, siendo su compañera el exilio de su

¹⁹ Mario Campaña, en la edición del libro *La Generación Decapitada: Silva, Fierro, Borja y otros*, de la editorial Libresa, bajo el cargo editorial de Estuardo Vallejo y Miguel Vallejo, describe: «Se suicidó delante de su novia Amada Villegas» (2017, p. 45).

voz: «Su aspecto general era casi infantil, oculto bajo una máscara de fina y seria cortesía. Odiaba la prisa, la luz y la vulgaridad; era esteta, aborrecía lo burgués» (Pérez, citado en Vallejo y Vallejo, 2017, p. 45). Esa figuración constante de la imagen del niño se contempla a partir de la alegoría del llanto y que, secuencialmente, expone la complejidad de vivir:

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 (Silva, 2017, p. 60).

Esta primera estrofa del poema «Se va con algo mío» y que no aparece en sus poemas publicados en vida confirma lo antes mencionado y le adiciona un significado al concepto del tiempo, a partir de la imagen precisa de la tarde que se expone como la raíz del ocaso, en el cual se configura el afán del día y el misterio de la noche, que se ostenta como la estampa directa de la muerte; así, su amada se eleva como el estandarte frente a las batallas de la oscuridad, es la *saudade* en que el amor es la vida y, a su vez, la muerte. Esa familiaridad con la parca en la obra de Silva no parece fortuita, ya que la ausencia que se recrea en su amada puede fundarse como el reflejo traumático en el vacío estimado desde su hogar: «La muerte fue una constante en la vida de Medardo Ángel Silva pues sus padres dejaron este mundo, cuando él contaba con pocos años y siempre presencié los cortejos fúnebres desde su ventana, hecho que lo marcó profundamente» (Criollo y Ortega, 2013, p. 40).

Los misterios del deceso

Sobre la muerte de este autor se ha inferido y especulado todavía más de lo que se ha publicado sobre él, tanto en el coloquio como en la sociedad del conocimiento; por ejemplo, hay algunos que se atreven a reconocer que «[...] ha habido una larga y no acabada discusión acerca de si Silva, cuando visitaba a su novia Rosa Amada Villegas, fue víctima de un asesinato, si se suicidó o si el revólver con el que jugaba se disparó por accidente; lo más probable es que se haya tratado de un accidente» (Balseca, 2002, p. 11). Más allá de esta discusión, surge el testimonio de Amada Villegas, en quien se forja y desmitifica ligeramente la figura del poeta que fue elevada en el pasillo «El alma en los labios», desde el cual se ha difundido un sinnúmero de hipótesis:

[...] tendría yo entonces entre 14 y 15 años, muy joven, escasa experiencia, fácilmente sugestionable. Fuimos enamorados corto tiempo; si yo lo hubiera amado realmente jamás habría sido feliz a su lado... se inyectaba, pude intuir con la ayuda de mis padres de lo que se trataba. Decidí terminar tales relaciones. Él insistió muchas veces en reanudar aquello. Me lesiona tratar [el asunto de «El alma en los labios»] esa letra me la envió después de haber terminado nuestro enamoramiento, él insistió constantemente; era un manuscrito en tinta roja (El diario, 18/06/2006).

La poética de Medardo Ángel Silva sugiere aventurarse al espinoso camino de la obsesión. Es notable esa expresión constante entre un niño que lamenta la ausencia de sus padres, postrada, quizás, en los eslabones que el amor teje. Fougères (14/05/2015) sugiere que la estrecha relación de Silva con el dolor y el amor «[...] es lo que los griegos llamaban ananké, personificación de la inevitabilidad, la necesidad, la compulsión, la ineludibilidad, lo que a toda costa tiene que terminar en tragedia»²⁰.

Más allá del mito y la desmitificación, el presunto suicidio surge como un hecho que se debate entre el resultado de una laceración y consecuencia exacerbada entre la palabra y el hecho, y la ilusión de un poeta que quiso dejar una evocación, cuando a sus quince años fue asumida su obra como una burla porque algunos medios consideraron que era imposible que alguien a dicha edad demostrara tal genialidad (Balseca, 2002, p. 12), y que resume que ciertas sociedades tienen tal cerrazón que no pueden creer la advertencia y, quizás, la fortaleza del suicida; mucho menos la agudeza y genialidad de un joven poeta, sin estimar que este puede darle relieve a lo que tanto hace falta a Latinoamérica: la memoria.

²⁰ Bernard Fougères reconoce un antecedente en nota de prensa para el diario guayaquileño *El Universo*, sobre poetas suicidas que se vinculan con el concepto de renuncia a la vida, enmarcado en la enajenación amorosa como sucedió en el caso de Silva.



Gallano
2023

Borja y Noboa Caamaño: una adicción por la belleza y una cita con Verlaine²¹

*Una picota llena
de rígidos ahorcados pendientes en el llano,
heridos por el ávido pico de las cornejas
y bailando en el aire inenarrables danzas*

Paul Verlaine²²

²¹ Versión inicial publicada como colaboración en la edición del suplemento guayaquileño Cartón Piedra, de El Telégrafo, el 26 de enero de 2018.

²² Fragmento del poema «Efecto de noche», en: Vallejo, E. (Editor) y Vallejo, M. (supervisor editorial) (2012). *Los poetas malditos*, antología: Baudelaire / Verlaine / Rimbaud / Mallarmé. Libresa, 92.

Para este capítulo de Ecuador, se han mencionado dos casos emblemáticos que enmarcan dos momentos y circunstancias distintas: Veintimilla, por su condición de pensadora y de mujer en una sociedad pacata y opresora; y Medardo Ángel Silva, conocido por ser el estandarte de la Generación Decapitada y, más aún, el abanderado del modernismo ecuatoriano. Ante este último caso, debe mencionarse que su presencia en la mentada generación se configura dentro en el epicentro urbano más grande del país, Guayaquil; ahora bien, este grupo, más que un movimiento sectario, fue una tendencia estética —a diferencia del nadaísmo colombiano en que se suscribe dariolemos— y su exquisita fatalidad también tuvo sus representantes en la capital ecuatoriana, Quito, a través de la presencia de los dos poetas encomendados para este capítulo.

De tal modo, se configura el mapa de los tres núcleos geopolíticos y culturales del país, considerando a sus referentes (Cuenca como tercer epicentro), enunciados bajo el criterio de que haya sido en estos lugares donde desarrollaron su obra, más que hayan sido originarios de estos sitios; no obstante, es clara y necesaria la salvedad de que, con excepción de Veintimilla, la obra de los otros autores no atiende a unas dinámicas directamente territoriales o sociopolíticas; al menos no para lo que se adelanta en este trabajo.

La causalidad del estilo

El nombre del poeta quiteño Arturo Borja (1892-1912) parece inevitable que arrastre el de Ernesto Noboa Caamaño (1898-1927), situación que no

es accidental, sino, mejor, causal y consecuente. Ambos se ostentan como representantes del modernismo y de la Generación Decapitada en Quito (Campaña, 2017, p. 139), y son reconocidos por la amistad que sostuvieron entre drogas, malditismo y versos. Estos autores mantienen esa misma actitud que caracteriza la consonante melancolía, el desamor y fatalismo del pasillo, que encontró en los poemas de Silva, Borja y Noboa Caamaño su más preeminente plataforma.

Arturo Borja tuvo su mayor revuelo póstumo con su obra *La flauta de ónix*²³, que fue publicada en 1920 y comprende 28 poemas como una iniciativa de algunos quienes compartieron en vida con el poeta. En dicha compilación se encuentra el poema «Para mí tu recuerdo», que se convirtió en uno de los pasillos más emblemáticos del país gracias a la composición de Miguel Ángel Casares y ha sido interpretado por cantantes como la célebre Carlota Jaramillo (Guerrero Blum, 2000, p. 53). Dicho poema mantiene un tono similar al de Silva, a raíz de su estructura, métrica, recursos retóricos; ese nexos no es gratuito, pues, este bate del modernismo se refirió al quiteño en varias ocasiones, hasta el punto de considerarlo como «un verdadero poeta moderno» (citado en Valencia, 2005, p. 78):

²³ Campaña (2017), a propósito, explica que:

Según Alejandro Carrión, poco antes de morir Arturo Borja preparaba la edición de su libro, que debía titularse *La primavera apasionada*. En 1958, la revista *La Calle*, dirigida por el mismo Alejandro Carrión, publicó siete poemas no incluidos en *La flauta de ónix*, algunos de los cuales habían quedado inconclusos. (p. 16)

No te reprocho nada, o a lo más mi tristeza,
esta tristeza enorme que me quita la vida,
que me asemeja a un pobre moribundo que reza
a la Virgen pidiendo que le cure la herida (Borja, 2000, p. 102).

Con respecto a la trascendencia emotiva del pasillo, en función de la obra de estos *poetas decapitados*, puede mencionarse que este ritmo autóctono ecuatoriano subyace de esa forma rutilante de abordar las emociones en estos poetas; ante lo que Guerrero Blum (2000) refiere que «los lugares comunes que escuchamos en torno al pasillo, son difíciles de combatir [...] que debe escucharse en la madrugada, en torno a una botella y para acordarse de las penas» (p. 27). De tal modo, se estima que, si tal vez estos liristas no escribieron pensando en adaptaciones musicales posteriores, este ritmo encontró en estas obras una forma exquisita de consolidar la irreprochable relación entre la literatura y la música; por esto, como una forma de reconocer la estrechez estética entre Borja, Silva y Noboa, se cita de este último el poema «Emoción vespéral»²⁴, que fue musicalizado, entre otros compositores, por Lauro Guerrero y en el que se trata esa misma elucubración lírica entre la mañana, la tarde y la noche para reflejar el deseo fugitivo de la muerte, como se ve en el resto de poemas musicalizados de este estudio:

²⁴ Se cuenta con una adaptación interpretada por el dueto Benítez y Valencia, que data de 1964. Puede contemplarse la pieza a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cVc8gRqKlm8>

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto,
y, silenciosamente, de algún puerto
irse alejando mientras muere el día (Noboa, 2017, p. 154).

La familiaridad con la obra de Medardo Ángel Silva también se da por la fijación a una segunda persona y la conciencia de que ese «tú» se ostenta como el asidero en medio del abismo. Se estima una consciencia de que la «tristeza» —expuesta tautológica y anafóricamente— es la raíz de esa vida que, según se menciona, se diluye; sin embargo, es necesario aclarar que el pasillo, como otros ritmos de gran valor poético como el tango, emplea la mención de la muerte como un recurso hiperbólico; aun así, se mantiene la duda, tratándose de poetas que, al parecer, terminan cumpliendo o padeciendo explícitamente lo que expresan en el poema. En el caso de Borja, a diferencia de Silva, se da un amor, podría decirse, más fundado y remanente, si se concibe que se casa con Carmen Rosa antes de su implacable acto, a quien dedica algunos poemas como «Por el camino de las quimeras»:

Tú estarás medio muerta. Mi último beso
morirá en tus ojeras,
mi último beso
se alejará, camino de las quimeras... (Borja, 2017, p. 126).

Este fragmento con el que se cierra dicho poema expone sensitivamente una emotiva complicidad con el ser amado, a quien funda como un talismán más allá de la muerte; sin embargo, no se ve, *a priori*, como un fin último, sino como el alba de una ilusión, en la cual se funda un camino encriptado en el recuerdo. Uno de los mayores valores estéticos de Borja es la majestuosidad, apertura y certeza con que suele cerrar sus poemas, como se da en el que también dedica a su esposa, «En el blanco cementerio», que en sus dos últimas estrofas reza un lamento y una cadente acusación a ella, a través de la cual fija a la muerte como una sentenciosa finalidad y en la que menciona, nuevamente, a la tristeza como un acercamiento a la muerte:

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

En el blanco cementerio
fue la cita. Tú te fuiste
dejándome en el misterio
como nadie, solo y triste (Borja, 2017, p. 126).

La consonancia entre Arturo Borja y Ernesto Noboa se consolida en vista de que la simbología del *topos* «cementerio» se eleva de manera semejante en Noboa: «Mi corazón es como un cementerio / que pueblan las cruces de lo que he perdido... / ¡lo que no ha sepultado el misterio, / va

teniendo que hacerlo el olvido» (Noboa, 2017, p. 151), como se devela en su poema «Aria del olvido», en que la isotopía del «cementerio» en función de la muerte, se conjuga en ambos fragmentos en una idea transversal y explícita como es «misterio».

Testimonio de una generación naciente

Borja representa un hito y, si bien la crítica lo paraleliza frecuentemente con Silva, el guayaquileño no escatima elogios para el poeta a quien le da relieve no solo por el carácter promisorio del quiteño, sino por su labor literaria manifestada en las lecturas y lo testimonia —a guisa de complicidad— por su irresoluta e infatigable sumisión a la belleza: «[...] enfermo del mal de ser devoto de la Belleza; leyendo infatigablemente, hasta en la calle a sus favoritos: Verlaine, Samain; Móreas, Jiménez ...» (Silva, citado en Valencia, 2005, p. 78). Su muerte generó una resonancia no solo en el público lector de la época, sino en poetas que, igualmente, se incluyen dentro de la Generación Decapitada como es el caso de Caamaño, a quien escribe su célebre «Epístola», primer poema de *La flauta de ónix* y en el que refleja ese apetito constante del enigma o el infatigable camino hacia lo bello:

¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
y lo bello y lo grande y lo noble? ¡Qué fuera
si no nos refugiáramos como en una barrera
inaccesible, en nuestras orgullosas capillas

hostiles a la sorda labor de las cuchillas!
Tú dijiste en momento de genial pesimismo:
¡Vivir de lo pasado... oh sublime heroísmo! (Borja, 2017, p. 125).

En estos versos se avizora la palabra como un escudo frente al pasado, y establece con su amigo una complicidad en la estética, como tejería Noboa Caamaño en uno de sus poemas: «Enferma de belleza, de ensueño y de elegancia» (Noboa, 2017, p. 147)²⁵, construyendo una poética del heroísmo frente a las dagas del recuerdo, ¿cuáles recuerdos?, pues a veces no es necesario estimar como causa de la flagelación el instante mismo, sino el hecho propio de recordar. Sobrevivirle para cantar de nuevo a esos fantasmas, como se reconoció en el capítulo de María Mercedes Carranza. De manera que la obra de Borja es una compenetración dialógica con Noboa Caamaño; es un panfleto del efímero y relativo presente frente a la convulsiva maquinación del pasado. Este fragmento de Borja tiene una estrecha afinidad con la sentida epístola de Noboa Caamaño en su poema «En la muerte de Arturo Borja»:

Se unieron nuestras almas cierto día,
al fulgor de un crepúsculo abrilero,
por la santa virtud de la Poesía,
en el dolor, la duda y el ensueño.

²⁵ Verso del poema «En la tarde sol», donde recrea, igualmente, una familiaridad entre la remembranza y la belleza femenina.

Juntos seguimos la agostada senda,
entre sombras y cieno y aspereza,
y juntos aportamos nuestra ofrenda
de amor, ante el altar de la Belleza (Noboa, 2017, p. 153).

Estas líneas confirman la estrecha familiaridad entre ambos poetas y, si se contempla el poema de Borja a Noboa Caamaño, estas parecen una forma de responder, bajo un hilo calamitoso, la oportunidad para expresar la desazón y el duelo. La poesía se exhibe en este caso como el motivo más certero para preguntarse por la existencia, el propósito frente a esta y las paradojas entre «el dolor, la duda y el ensueño». Las palabras «Poesía» y «Belleza», no solo porque tienen mayúscula inicial, sino por el definitorio énfasis, en este poema reciben una notoriedad casi sinonímica y una corresponsabilidad en el mensaje que las inhibe como un camino y una búsqueda que plantea, finalmente, una poética del desencuentro, en que la muerte —la autoeliminación en este caso— fulgura como una consecuencia de esa elaboración estética que se convierte en una «perla de llanto»: «iré, doliente y trémulo, a verterla / como tributo póstumo en tu fosa» (2017, p. 154), para referirse a su acompañante en este camino de revelación, lectura y quimera.

El concepto de Generación Decapitada surge póstumamente como una forma de cercar la exacerbada complejidad de la existencia en los poetas de ese momento, a raíz de su vinculación estricta con la muerte, a la que acudieron insalvablemente y perdidos en los intersticios insondables de la palabra. Robalino Dávila (1912, p. 20) declara, a propósito de Borja,

que este es: «[...] hijo de una centuria inorientada y ávida que ha dado nuevas y extrañas formas a la sensibilidad, que tiene la carne triste a causa de haber leído todos los libros» (citado en Valencia, 2005, p. 92).

Esta observación reseña magistralmente la actitud del poeta y es en que viene el último ítem de este capítulo que reconoce a los Borja y Noboa lectores, quienes dejan entrever una comunión en distintas lecturas que comparten, particularmente de poetas *malditos* como Baudelaire y Verlaine, como atestigua el también considerado «poeta decapitado», Humberto Fierro (1890-1929)²⁶ quien, en su poema «Ofrenda de rosas» (1912), rinde homenaje ante la muerte de Borja: «Recuerdo que te hallé por mi camino / como un Verlaine aún adolescente» (citado en Valencia, 2005, p. 90).

Indiferentemente tiene mi herida abierta
el dorado veneno que me dio esa mujer:
Voy a entrar al olvido por la mágica puerta
que me abrirá ese loco divino: ¡BAUDELAIRE! (Borja, 2017, p. 131).

Esta es la última estrofa del poema «Voy a entrar al olvido» que expone la imagen de la mujer, al igual que en la mayoría de los poemas de estos autores, como eje delirante, a raíz de la belleza que por naturaleza la cubre y que determina el eslabón que matiza la voz de estos poetas; esto se legitima en «el dorado veneno» que expresa un mal que se aprecia y en

²⁶ Guerrero Blum (2000) confirma que este poeta quiteño también estableció una amistad con Borja y Noboa Caamaño, lo que resume que estos ubican a Quito en la palestra nacional de esta generación, más allá de que este último haya nacido en Guayaquil.

virtud del cual se germina la locura, aquella que se estima en la figura de Baudelaire, mención que testifica el preludeo que se hizo anteriormente sobre las lecturas de Borja y sus amistades. Ese malditismo no solo surge por la condición existencial y simbolista de sus versos, sino por los hábitos que comparte con los *malditos*, como se enlaza con dariolemos; por ejemplo —y más allá de que sea ya un lugar común reconocerlo— su adicción, al igual que Noboa Caamaño. Véase que, a propósito de este poeta, Campaña (2017) describe que «[...] voces muy autorizadas, entre ellas las de testigos de la época, afirman que murió en lamentable adicción: la morfina» (p. 139).

Ante este último dato, puede referenciarse lo que Gutiérrez-García *et al* (2006) señalan: «[...]un posible marcador del suicida podría ser el uso de múltiples drogas y no tanto el tipo de droga usada, en general, el abuso de drogas adictivas, conlleva un alto riesgo de ideación suicida» (p. 70). En virtud de esto, se resume la hipótesis de considerar el uso de los estupefacientes como factor desencadenante en la muerte de ambos autores; en el caso de Borja se dio como una forma contundente de finiquitar un cometido que iba tejiendo a lo largo de su obra, justamente cuando recién concluía su luna de miel. La felicidad parecía florecer, según podría presumirse, empero su obra relataría los mismos atisbos de conflictiva idealización de la muerte que, finalmente, concretó: «El dolor que me mata es irónico, y junta / al suplicio el sarcasmo más artero y suave» (Verlaine, 2012, p. 96).

Verlaine, en estas líneas del poema «Jesuitismo», traza un canal de relación directa entre el peso de la vida y la ironía constante de la palabra que canta esa pesadumbre. Este trazo puede asumirse como un posible antecedente con el poema de Noboa Caamaño (2017) «Anhelos»,

cuyo inicio dibuja: «¡Y que nuestra esperanza haya sido vencida / por la implacable hostilidad del cielo!» (p. 144). Incluso, dicha relación se da por el epígrafe de Verlaine «L'espoir a fuit vaincu vers le ciel noir»²⁷ y que refleja la esperanza como un espejismo. Es habitual en Verlaine, como sucedió con cierta porción de la obra de Baudelaire, el significado de la poesía como un deseo de regresar al Paraíso perdido. «El hombre tiene más posibilidades de salvarse a través del infierno que del paraíso» menciona Cioran (2010, p. 25); de tal manera, se reconoce ese espacio de tediosa plenitud al cual se quiere llegar o del que se quiso huir. Por tanto, es en esa brecha donde el canto surge para husmear las puertas del Cielo o hervir las propias vísceras en el infierno:

Caímos a un abismo tan profundo
que allí no había Dios: montes lejanos
levantaban sus cúspides, casqueadas
de nieve bajo el brillo de los astros (Borja, 2017, p. 137).²⁸

Borja refiere que Dios no vuela con el poeta mientras este mortal cae al abismo. Esa ruptura del origen en la esclavitud de la belleza, o en la búsqueda de esta, plantea una discusión entre la negación de la existencia misma, el bloqueo de los ideales en que lo hermoso trae las manzanas del Paraíso o la insondable pregunta por la fe: «En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles

²⁷ «La esperanza ha huido derrotada hacia el cielo negro».

²⁸ El poema, según define Campaña (2017), quedó inconcluso.

pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido» (Camus, 1985, p. 10). Esta desinhibición surge ante el cuestionamiento sobre la evolución del concepto del suicidio desde el estrado sublime de la Grecia antigua²⁹, hasta el velo que se le implanta desde el cristianismo: «[...] el estigma del suicidio [...] nace con el cristianismo, este tipo de muerte se asocia con Judas³⁰ [...] considerándose una muerte mala, cobarde o femenina» (Brown, 2001, p. 27).

De cualquier manera, en este tópico reconocido desde Borja y Nobao es en que se discute la fe, sufren el desarraigo de aquel Paraíso y, si bien, en ocasiones pudo darse lo que canta Verlaine: «Elevad a Dios tu cántico, ¡oh cantor renovado!» (2010, p. 97), deslucen la morbosidad en el dolor del mortal, la vivencia como un fuego raptado del Olimpo y el poema como la víscera abierta que estos poetas heredaron de Prometeo. El suicidio de Borja sucede, según demuestra su obra, por haberse negado a seguir cargando la misma piedra de Sísifo o, quizás, terminó aplastado por ella.

²⁹ Según describe Brown (200), «[...] en la Grecia Antigua poner fin a la propia vida no se consideraba un acto detestable, pero era preciso tener buenas razones para justificarlo» (p. 24).

³⁰ «Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó» (Mateo 27:5, SBU).



Gohara
2023

Exilio, insilio y autoexilio en *Espacio, me has vencido*, de César Dávila Andrade: una lectura ectópica

Dentro del canon literario ecuatoriano, ha habido una indiscutible combinación de estilos que han llevado a cuestras, sobre todo en la narrativa, el peso de sus tiempos y contextos. En lo que concierne al género poético, el modernismo, con el estandarte de la Generación decapitada, ha levantado el momento más recordado en la construcción del corpus nacional, con Medardo Ángel Silva (1898-1919), Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927), Humberto Fierro (1890-1929) y Arturo Borja (1892-1912),

quienes construyeron un paradigma consolidado hasta estos tiempos, merced, entre otros factores, a la plataforma del pasillo.

Más allá de esto, ha habido otras voces que se han fijado en torno al concepto de la tradición literaria del país, como es el caso de Dolores Veintimilla (1829-1857) y de quien se ocupa el presente estudio, el poeta cuencano César Dávila Andrade (1918-1967), quien, en los intersticios de esta amplia gama, ha ubicado su obra en la memoria colectiva, en semejantes compases a los de Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Hugo Mayo (1895-1988) y Alfredo Gangotena (1904-1944). Frente a este sostenimiento, ha habido un factor que ha determinado el reconocimiento global de estos nombres, una vida influenciada por la excentricidad, la tragedia y el estallido, sin mencionar el fin enigmático y espectacularizado que rodeó su obra, simbiosis que construye una unidad de acercamiento entre la obra y el autor, y que se resuelve en una imagen escasamente resuelta entre el rostro y el espejo.

Dicho esto, se hace imperioso ponderar una de las voces más altas de la poesía de este país, quien se ha suscrito en los pergaminos de la historia literaria latinoamericana, y podría decirse, presurosamente, que el concepto de las migraciones, en sus diversas formas, se ha trabajado copiosamente; sin embargo, Dávila Andrade logra abordar, desde lo insólito, este tema que no le es extraño. Por ende, el primer objetivo es identificar los gestos de exilio, autoexilio e insilio, desde la dinámica de la literatura ectópica, en el poemario *Espacio, me has vencido*, desde un abordaje analítico y descriptivo, además de un enfoque intertextual

con otros autores, y paratextual, por medio de isotopías que nutren la línea deductiva.

Para el propósito establecido, se tiene en cuenta trabajos sobre la vida y obra del autor, como es el caso de «La vuelta a casa de un extranjero: La poética del insilio de César Dávila Andrade», en que Arteaga (2018) bosqueja marcas que determinan una posible concepción de *insilio*; asimismo, como complemento, se considera el trabajo «Cesar Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional», de Rivas (1966), en que se abre una transpolación sobre la significativa trascendencia que el autor da a los escenarios exteriores e interiores dentro de su apuesta estética.

De igual manera, el aporte de Vintimilla (2012), titulado «César Dávila: el resplandor del abismo», sostiene el detallismo estético y la fijación del autor en su idea de Dios y su noción de mundo, que levanta un diálogo colmado de símbolos y elaboraciones reflexivas que dan pie para discernir apropiadamente su vínculo hermenéutico con los lectores, como se acopla en el estudio comparativo de A'lmea «Lectura hermenéutica de dos autores Luis Cernuda y César Dávila» (2007).

En lo que concierne a la discriminación conceptual, apoyada en los tópicos del exilio, autoexilio e insilio, es imprescindible para este estudio tener en cuenta la conceptualización de Albaladejo, «Sobre la literatura ectópica» (2011), y de Luarsabishvili, «Literatura ectópica y literatura de exilio: apuntes teóricos» (2013), sin desestimar el plano intertextual que se apoya en la obra de Kavafis y De Montaigne.

Finalmente, las preguntas de investigación, determinadas en función del propósito forjado para este apartado son, en un primer abordaje, ¿cómo elabora César Dávila Andrade una proyección poética, desde las nociones de exilio, autoexilio e insilio, para comprenderlo como un posible autor ectópico?, para lo que se reconocen las cuestiones subyacentes: ¿cómo se expresa tópicamente de *tempus fugit*, en el poemario *Espacio, me has vencido*?, ¿qué simbología se atribuye en el escenario de la ciudad, como recreación del pasado y la nostalgia? y ¿de qué manera lo terrenal y lo divino se combinan, para establecer una proyección de espejo entre la vida y la muerte?

El insilio genuino de Dávila Andrade

La literatura ectópica, en la gran amplitud de su definición, ha logrado una fijación considerable en la literatura actual, no tanto por un factor vanguardista, sino por la esencia misma de la migración, sobre todo en la actualidad, pues es claro que la globalización ha dado cabida a una forma de pensar la contemporaneidad y el sujeto social de manera más amplia y dinámica: «[...] la producción de obras de literatura ectópica es relativamente frecuente; las migraciones están presentes en el mundo actual en todos los continentes y permiten el establecimiento de relaciones entre diferentes culturas, diferentes lenguas y literaturas» (Albaladejo, 2011, p. 143).

Dentro de las entradas incluidas en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se reconoce a la voz *exilio* como «Separación de una persona de la tierra en que vive»; sin embargo, en esta idea no se suscribe la motivación por las cuales se da. Regularmente, se asocia a una

connotación política que viene, incluso, desde las cimientos de las *polis* griegas, a través del efecto del ostracismo, en el alba de la democracia. Precisamente, la misma institución denota que este concepto se trata de una «Expatriación, generalmente por motivos políticos».

De acuerdo con esto, la actividad humana, desde su origen nómada, reconoce unas formas de exilios que, si bien tienen móviles más de carácter de supervivencia, factor que se transmuta hacia fenómenos posteriores de desplazamiento y destierro, dentro de la connotación que ahora se conoce, también alude a una concepción que no se limita solamente a su etimología latina:

El término «exilio» tiene su raíz en la palabra latina *exilium*, que significa la separación de ser humano de la tierra natal o en la que vive. El proceso no es, claro, un fruto del siglo XX como producto de los regímenes totalitarios, ni tampoco del XIX, sino que tiene una historia larga y vieja; podemos decir que la historia del exilio empezó con la historia de la sociedad humana (Luarsabishvili, 2013, p. 22).

En este sentido, se habla de un término que cubre la dinámica del autoexilio que, si bien no se reconoce en la RAE, se ha vinculado en las ciencias humanas para referirse a un alejamiento del lugar de origen por móviles personales. En este caso, las circunstancias y efectos emocionales son determinantes para que se dé. Por ende, son conceptos

que tienen implicaciones, incluso, en el marco constitucional y de los derechos humanos.

En lo concerniente al insilio, no reconocido en las recopilaciones lexicográficas oficiales, se hablaría de una instancia de desazón dentro del lugar natal. Su sentido primario tiene unas cargas semánticas y pragmáticas notoriamente políticas, y se asocian, inicialmente, en el contexto de los gobiernos totalitarios y las dictaduras. Según Arteaga (2018), «se refiere a la marginación sufrida dentro de las mismas fronteras» (p. 152). En este caso, se podría fallar que este concepto podría ser la primera puntada del encabalgamiento con el autoexilio.

En relación con la literatura, el fenómeno del exilio, asociado con el concepto de destierro, ha sido constante a lo largo de la historia. Así también, son cuantiosas las obras que reflejan todo el efecto emotivo que estas situaciones exigen. Sobre todo en los estilos más contestatarios, ha habido escenarios de opresión sistemática, como fue el caso de la Generación del 27, en el marco de la Guerra Civil Española, en poetas como Federico García Lorca (como se retrata en *Poeta en Nueva York*, de 1940), Luis Cernuda y León Felipe, además de otros como Miguel Hernández, quienes dejaron rasgos memorables —véase el caso de *Las nanas de la cebolla* (1939) — en que se refleja la añoranza y la angustia por regresar a casa.

Adicionalmente, ha surgido el estilo de la literatura ectópica, que se ha fraguado como una dinámica de expresión por parte de autores migrantes, quienes se incluyen dentro de las exigencias adaptativas del lugar en que se reside; además, se nutre no solo de la descripción

o influencia estética del nuevo espacio, sino que también se explora el espasmo del lugar de origen, como denota Albaladejo (2011):

[...] es una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura (p. 143).

Desde estos apuntes, se reconoce una tendencia marcadamente multidimensional, pues acoge las tonalidades del nuevo *topos* y las necesidades comunicativas; por consiguiente, alude a un tipo de autor que se atreve a conocer las particularidades del sitio al que ha emigrado y que se ha enriquecido con los significados, paisajes y vivencias del escenario del que se ha marchado. Así, se logra configurar un sujeto poético dotado de símbolos y logra tejer, a veces de modo más determinante y claro, dichos espacios.

Asimismo, se marca una impronta en rol de espectador y víctima, como clara y quizá aventurada analogía con el espectador que vislumbra la jugada de ajedrez o de billar a veces de mejor manera a como lo harían los jugadores. De esta forma, el autor ectópico mantiene una disposición más contemplativa y provista de significados, aunque resulte insidioso

para la forma en que se construye o se deconstruye la propia personalidad; es, por tanto, una obra que está «fuera del que sería su *tópos* (*sic*) propio y se sitúa en otro *tópos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio» (Albaladejo, 2011, p. 143).

Dávila Andrade tiene un origen humilde, aunque de ancestros reconocidos y permanencia en las letras, en autores como Jorge Dávila Vásquez (1947-), su sobrino. Nace dentro de un escenario cultural renombrado a esa altura en la que es conocida como «La Atenas del Ecuador»; sin embargo, su poesía demarca una relación aspaventosa y nostálgica con esta y es el punto que refleja, desde un inicio, su condición de eterno autoexiliado, como atisba Arteaga (2018): «César Dávila, como poeta errante, deja su ciudad natal, abandona las ciudades como un acto de desesperación, y en el deseo de volver se establece la paradoja del regreso y insilio/exilio» (p. 153).

Desde esta percepción, se muestra una heredad que lo acompaña en toda su poética, en la luz del eterno exiliado, influjo claramente modernista, a sazón del cosmopolitismo que, en realidad, se inhibe en un deseo constante de huir de sí mismo, como si se tratara de un retrato de Kavafis. Desde otra óptica, bien podría ubicarse en dicha tendencia configurada por Rubén Darío y que siempre se ha aguzado de tardía en Ecuador; por lo que no es apresurado ubicar a Dávila como un poeta del posmodernismo.

Por eso, buscó en Guayaquil y Quito los reflejos de su personalidad, que apenas se resolvería en su última y muy larga estación, Caracas, hasta

su suicidio, un hecho que suele mirarse aventurada y ociosamente con brincos superficiales, en el marco de una ilusión perdida; no obstante, como fija Dávila Vásquez, «[...] bien podríamos decir que Dávila perdió su batalla, lo real fue más fuerte que él, como alcoholismo, como pobreza, como suma de circunstancias adversas. Pero no perdió la guerra» (1998, p. 13).

La esotérica existencia

Reconocido por su hermetismo, estima en su obra una demarcación que oscila entre lo existencial y el esoterismo, un cuadro que se armoniza con su seudónimo, el *Faquir*, «[m]ientras una de las líneas fundamentales de superación de lo regional en la narrativa hispanoamericana fue la literatura fantástica, Dávila Andrade exploró los caminos del esoterismo y el hermetismo» (Rivas, 1996, p. 41). Como se abunda, es claro que su camino enigmático imprimió en su personalidad una constante búsqueda de nuevos signos, o desnudarlos, a través de la necesidad de sobrepasar los techos de la tradición literaria ecuatoriana y fijar una nueva forma de observarla: «Lejos de seguir, como algunos de sus contemporáneos, cultivando una literatura regional, indigenista y epigonal, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes desigualdades, un mundo propio y abierto a la trascendencia» (Rivas, 1996, p. 25).

Su primera exploración estética reconocida surgió en 1946 y, desde el título, *Espacio, me has vencido* demuestra la sempiterna confrontación entre individuo y mundo, que lo acompañaría en todos sus trabajos poéticos, a través de iridiscentes mendrugos de nostalgia y dilucidación

ontológica de su propio yo, en una constante e irresoluta pregunta por lo que depara la existencia. Es, por tanto, un poema «de escorpiones sumergidos, curiosa imagen en que emerge una oscura simbología que no alcanzamos a descifrar, pero que tiene que ver con este arácnido de impulsos suicidas» (Dávila Vásquez, 1998, p. 160).

Sin embargo, su emblemático ejercicio de exploraciones no solo se enfoca en el menester estético, pues también tiene un compromiso con su propia historia, lo que, sin duda, más allá de su constante discusión con su origen, no le evita dialogar con esta, como puede verse en su representativo *Boletín y elegía de las mitas* (1959), un poema, con grandes altura y madurez, que deconstruye el colonialismo, a través de cuadros cuidadosos que vivifican el sufrimiento indígena. Ese mismo año, publica *Arco de instantes*, y, dos años después, *Conexiones de tierra*, un trabajo que amplifica la voz del desarraigo, junto con *En un lugar no identificado* (1963), hasta su último poemario *La corteza embrujada* (1966), un acercamiento diversificado en los abismos de su personalidad.

Aunque se explora, en este caso, una abierta gama de campos, es claro que todos estos apuntan a un discernimiento que incluye a la obra y al autor sin caer en el ocioso artificio de la exacerbación biográfica, pero es necesario reconocer cómo su persona se manifiesta coordinadamente con lo que expresa: «Por otro lado, está su propio carácter como un hombre distante, reservado, embargado constantemente por la angustia» (Arteaga, 2018, p. 150). Adicionalmente, se talla una estrategia bastante dinámica de encontrar nuevos significados desde la arquitectura de su expresión, que no se reduce a una simple fijación en el lenguaje, sino en una combinación coordinada entre la palabra y el sentido: «[...] asume la escritura poética

como una exploración, a veces exasperada, de las posibilidades del decir por un camino muy personal que le conduce cada vez más al extravío del sentido» (Vintimilla, 2012, p. 217).

Dicho esto, en el marco de una discusión más que necesaria sobre la definición estética del fenómeno de la migración, se aboga por el derecho ineludible de expresar lo que conmueve, de desentrañar lo que desentraña y que conecta al autor, casi siempre desde los bastiones del dolor, con la tierra que se deja, como bien lo supo leer el más fulgurante poeta cuencano, desde su inclusión sincrónica dentro de la literatura ectópica, como poeta exiliado, autoexiliado e insiliado. Dentro del considerable volumen de la obra de Dávila, se reconoce una compleja y novedosa forma de abordar los bajeles de la estética, que forja la idea de que él no solo busca en el *ontos*³¹, el *pathos*³² y el *ethos*³³ una forma de armonía, sino también desde el *logos*, como asiente Vintimilla (2012): «Dávila asumió la escritura como una audaz tentativa de alcanzar el conocimiento absoluto, la iluminación total, la imposible disolución de las fronteras que separan las palabras del sentido» (p. 216).

Tras esta aseveración, el libro *Espacio, me has vencido* puede entenderse como un diálogo con el deseo, como una introducción hacia una aventura lírica vital que antecede una marcha constante a otros escenarios,

³¹ Se reconoce, desde el referente metafísico griego, como la forma de entender el ser, desde la epistemología y la individualidad.

³² Se apoya en el aporte aristotélico y fue desarrollado por ramas como la psicología y la estética para aludir a la emocionalidad.

³³ Desde el pensamiento griego, se entiende como la razón desde la costumbre y da apoyo a la configuración del bien actuar que dio paso al término de la *ética*.

pero el más insondable es el de su individualidad, pues «[...] fue un poeta errante en búsqueda de trabajo y de lectores de su obra, de ahí que la voz poética añorara volver, ya que parece ser que no se encontraba cómodo en ningún sitio, siempre había algo que lo atormentaba» (Arteaga, 2018, p. 151). Ese tormento radica en sus complejas exploraciones con su *yo*, y, desde las primeras líneas del libro, avizora lo que mediará en toda su poética, la desazón con el espacio:

Espacio, me has vencido.

Ya sufro tu distancia.

Tu cercanía pesa sobre mi corazón.

Me abres el vago cofre de los astros perdidos

y hallo en ellos el nombre de todo lo que amé (Dávila, 1946, p. 13).

Se trata de unas líneas que ubican un *locus* trazado con un peso que fija una derrota constante, a través de simbologías que muestran una añoranza de lo perdido, un *tempus fugit* que se transmuta entre lo minúsculo, el corazón, y la inmensidad, el universo encerrado en un cofre y que talla un panóptico en cuyo rincón reposa el hombre. Asimismo, se entreteje un encadenamiento que no se resume a lo pasado, sino hacia el deseo recóndito de trascender hacia otras esferas:

Tus torrentes oscuros

brillan al ser abiertos por la profundidad,

y mientras se desfloran tus capas ilusorias

conozco que estás hecho de futuro sin fin (Dávila, 1946, p. 13).

Ante este panorama, es necesario definir la línea retórica que configura el libro, el *topos* del espacio, válgase la redundancia, como una inmensa prosopopeya, pues cobra vida en las inmediaciones fortuitas de la soledad del poeta, quien atisba, como puede verse, una subyugación frente un azar «oscuro», que puede retratar el interés que Dávila tiene con lo oculto. Ese enigma trata la prematura elaboración que el poeta mimetiza en torno a la muerte, tomada como un vehículo para alcanzar una esfera más amplia, un viaje hacia lo infinito, haciendo que el universo se agolpe en el pecho, en conexión con lo que Pérez (1946) expresa en el prólogo: «[...] para t[i], la muerte es lo único transitorio. La tomas como simple medio de cambiar de forma para retornar al mundo» (p. 8).

Líneas después, el tópico del *tempus fugit* se manifiesta en un claro amalgamiento con la despedida, que resulta simbólica en términos de la fuerza expresiva y el vigor de la nostalgia, como espejismo premonitorio, como un espacio que se evoca, pero que no se vislumbra todavía, pues se está hablando de un libro escrito en su país de origen: «Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes. / Navíos en que el cielo, su alto azul infinito / volcaba dulcemente como sobre azucenas» (Dávila, 1946, p. 14). De manera semejante, se reconoce el carácter filosófico de esta obra, pues impulsa una compleja elaboración ontológica que ubica al sujeto lírico dentro de un trance en el que se aprende a tolerar lo inexorable, aun sin que suceda, como lo definiría De Montaigne en su memorable ensayo «Que filosofar es prepararse para morir»:

Dice Cicerón que filosofar no es otra cosa que disponerse a la muerte. Tan verdadero es este principio que el estudio y la contemplación parece que alejan nuestra alma de nosotros y le dan trabajo independiente de la materia, tomando en cierto modo un aprendizaje y semejanza de la muerte; o en otros términos, toda la sabiduría y razonamientos del mundo se concentran en un punto: el de enseñarnos a no tener miedo de morir (p. 8).

Desde este abordaje, se puede disponer la comprensión hacia la eterna búsqueda de la poesía davaliana, una cabalgata existencial que parte desde lo oculto hasta la desnudez de los núcleos indescifrables del mismo ser, del obligarse a pertenecer a un lugar, pero también al ejercicio rebelde de huir de él. Es así como se puede hablar de un insilio, pues hay una desazón y sensación de desarraigo aun sin emigrar, y es en ese proceso en que surge la propuesta expresiva:

Espacio, me has vencido. Muero en tu eterna vida.

En t[i] mato mi alma para vivir en todos.

Olvidaré la prisa en tu veloz firmeza

y el olvido, en tu abismo que unifica las cosas (Dávila, 1946, p. 14).

El oxímoron, a través de la relación dialógica entre la muerte y la vida, signa el espasmo y la necesidad de comunicarse con la instancia del presente y el fluido abismo con lo que le espera, como un acto quizá premonitorio, a través de un verbo potente y crudo, «matar la vida», y que

refleja el discurso deconstruido de redención en este paso por el mundo, para levantar uno que expresa la autodestrucción, como resultado cifrado de la aniquilación del alma. Sin embargo, la adherencia de este oscuro horizonte muestra la necesidad de fugarse, inclusive, de sí mismo: como abunda Rivas (1996), «se exilió a la vez del tiempo y del espacio» (p. 25), por lo que se valoraría que fue su muerte el último escenario que acogió su exilio.

Entre la huida y el retorno

Como se ha dicho, el nexa dicotómico entre el exilio y el insilio construye en la poesía de Dávila un parangón entre la huida y el retorno, que se hila en una secuencia azarosa que manifiesta que el autor conoce la entrada y la salida, pero no se atreve, quizá por crearse un nuevo nombre, a desmenuzar los artificios del camino: «Sí, creo yo que volverás algún día, quizá en una tarde de junio ardorosa de sol y de trigo, y encontrarás la misma alma de antaño viviendo en otras gentes» (Pérez, 1946, p. 7).

El gesto universalizado del autor se desentraña en la necesidad de reencontrarse o, por qué no, simplemente encontrarse, y es por esto que su obra se impregna de enlaces entre lo vivido y lo quimérico: «César Dávila, como poeta errante, deja su ciudad natal, abandona las ciudades como un acto de desesperación, y en el deseo de volver se establece la paradoja del regreso y insilio/exilio» (Arteaga, 2018, p. 153). En esta óptica, se reconoce la vitalidad del territorio en el que, tal vez ilusoriamente, se halla inmerso o perdido en el reflejo:

Dejo en el fondo de los bellos días
mis sienes con sus rosas de delirio,
mi lengua de escorpiones sumergidos,
mis ojos hechos para ver la nada (Dávila, 1946, p. 13).

De nuevo con la apuesta del *tempus fugit*, como se ve en el primer verso, en lo que sería una transmutación o vuelo hacia el paisaje de la existencia, se trasciende hacia tres metonimias que delinean una postura nihilista del *yo*, pues la mención a la nada alude a la instancia en que el poeta deja de pertenecerse y se exilia en un pasado en el que entrevé un panorama desértico y desarraigado, y es en este aspecto en que radica una de sus grandes cualidades creativas, por medio de una expresión «[...] azarosa y atormentada, signada por una conciencia de descentramiento y exilio y por una no menos angustiada búsqueda de afirmación existencial a través de una poesía intensa, extraña y poderosa» (Vintimilla, 2012, p. 216).

Esta dejadez, que muestra lo sórdido de los escenarios temporales, demarca una soltura que mezcla el fin y el trayecto de un *algo* que el poeta intenta, aventurada y ansiosamente, definir, dirigiéndose enfáticamente a la personificación del espacio: «[...] mientras se desfloran tus capas ilusorias / conozco que estás hecho de futuro sin fin» (Dávila, 1946, p. 13). En este trazo, el juego del distanciamiento apunta hacia una visión teleológica del porvenir que, si bien se desea, no se consolida, y, como menciona A'lmea (2007), «[...] en este proceso, el valor del exilio, abandono, alejamiento, éxodo o huida es primordial, porque es la erranza propia del poeta» (p. 186).

Esa confrontación que trastoca la gran variedad de *topos* espaciales y temporales que abundan venturosamente en este libro divisa, nuevamente, la imagen del espejo, como una forma de discernir el espacio interior, con la vorágine de la siempre indescifrable individualidad de Dávila, y el exterior, que desnuda la pulsión de su origen en cada trazo en que el poeta pondera el hastío: «La experiencia del exilio no fue sino reflejo de otro, más profundo, que el poeta ya traía dentro» (Rivas, 1996, p. 25); esto como manifestación de los dos costados en que se puede analizar su exilio y su autodesierto.

Retomando el concepto de lo ectópico, en el poema «Carta de la ternura distante», se reconoce, desde el tópicos antes mencionado, que la alberca de la soledad se desenreda en una armonía con la recreación de lo que el poeta fue, en una expresión de la candidez y cómo los eslabones de la razón pesan, como la piedra de Sísifo, demarcando el hastío de los días:

Estoy solo. La niñez vuelve a veces
con sus blancos cuadernos de ternura.
Oigo entonces el ruido del molino
y siento el peso de los días caer desde la torre de la iglesia
con un sonido de aves de ceniza (Dávila, 1946, p. 17).

Como una especie de *déjà vu*, el poeta toma licencia de la remembranza, situación común en la literatura de exilio, y utiliza la imagen del vuelo para definir otro lente con que él observa su propio vuelo, a partir de la imagen de las «aves de ceniza», que, empero, simbolizan el

paso del fuego, como si lo bello y la buenaventura del pasado se calcinaran. Por tanto, se está hablando de una deconstrucción que se apoya en lo que Albaladejo (2011) precisa: «En la obra literaria ectópica hay elementos que proceden de la cultura de origen y elementos que tienen sus raíces en la cultura de llegada, produciéndose un hibridismo que no es ajeno a la constitución de la literatura» (p. 144).

Ahora bien, si se pretende hacer una distinción responsable entre la literatura ectópica y la literatura del exilio, en este segundo caso se aletean aún más los tizones, a juzgar por un aspecto que las diferencia, como discrimina Luarsabishvili (2013): «Aproximándonos más al exilio literario, podemos indicar que una de sus características más importantes es el cambio del tema del escritor» (p. 23). Por ende, Dávila mantiene la línea de añoranza y no es muy evidente el cambio tónico y tópico en su propuesta poética, aunque sí la manera de abordar. En el poema «Invitación a la vida triunfante», Dávila (1946) altera la línea de pesadumbre y fulgor de duelo por el pasado, y se trasciende a una perspectiva más contemplativa y en que se solidifica una autoafirmación fijada en la mirada de Dios como entidad partícipe:

Amad toda esta vida en la que Dios transita.

Esta alegría inmensa de ser hombres.

El don de hablar con amor toda palabra.

Esta certeza de morirnos una tarde (p. 24).

Se manifiesta, como puede verse, que la opción de asegurar la individualidad en el presente radica en la necesidad de ser conscientes del

fin, como una forma de comprender la vitalidad del ser; pero, precisamente, desde el fragor de la contemplación, factor que se traspala a la de idea de De Montaigne (2010): «[...] el último fin de nuestra vida es el deleite» (p. 9), que se completa en la mención de la alegría y el amor a la palabra, lo que sugiere una suerte de *ars poética*, y con esta, una potencial lectura de Verlaine, como Dávila (1946) teje en el poema «Tacto»:

Deja ahora sentirte en mi fondo infinito,
en el secreto lazo de la piel con la muerte
a la que voy seguro conociendo sus límites.
Los dioses te pudieron también sentir un día
recorriéndoles la orla divina del vestido (p. 26).

Puede elucidarse cómo la alusión del fondo y de los límites plantean una ubicación que sugiere unas coordenadas para asimilar la existencia misma; el conocimiento de estos elementos por parte de la voz poética define también una exploración y una escapada o exilio hacia un plano menos terrenal, donde se conocen «dioses». Sin embargo, en el segundo verso se estima que la simbiosis entre la piel y la muerte es poco más que una conciencia despierta entre lo cadavérico y lo espiritual, como una especie de desidia consecuente con la emoción, para lo que se hace necesario volver al ensayista francés: «Es, pues, una de las principales ventajas que la virtud proporciona el menosprecio de la muerte, el cual provee nuestra vida de una dulce tranquilidad y nos suministra un gusto puro y amigable» (De Montaigne, 2010, p. 9).

Así también, como complemento a este ensayo, la lupa con que se sospecha y se acierta en la consideración sobre Dios entiende que hay un polo más allá de la relación entre lo mortal y lo celeste, como una forma abstracta de migración hacia el sentido de lo humano: «En varios poemas, aparece consignada la desgarradura producida por el alejamiento de lo divino: los hombres deambulan en su exilio terrestre» (Veintimilla, 2012, p. 226). Bajo esta consigna, Dávila comprende al mundo como un plano en que trabaja su propia iluminación, aun en un eterno vagar que circunda su trascendencia.

Una de las indagaciones más proyectivas para este trabajo es qué espacio configura la entidad del exilio, el insilio y el autoexilio, desde la discusión de lo ectópico en esta obra de Dávila Andrade (1946), y la mejor forma de desentrañar la sospecha es a partir de la evocación del propio génesis ontológico del poeta, como es el caso del poema «Origen», en que se expresa: «Llego desde muy lejos, con cadenas y cantos, / con llagas adquiridas en ciudades extrañas, / sobre vivos panales de encendida acechanza» (p. 54), en que se muestra la ciudad como un conjunto de eslabones encendidos que exhiben en la idea de lejanía una conciencia de sentirse a parte de su origen.

Dicho esto, se provoca imprescindible establecer una precisión sobre la tipología del exilio: como ya se ha dicho, además de este, se encuentra el autoexilio y el insilio; sin embargo, hay una discriminación que resulta provechoso nombrar y que se vincula estrechamente con lo que se ha analizado hasta ahora sobre el poeta cuencano; es el caso de la diferencia entre los exilios interior y exterior, en palabras de Luarsabishvili (2013):

Resulta necesario separar dos tipos de exilio: exterior e interior. Tocando el tema del exilio, es lógico entenderlo como la salida de la patria en algunos casos forzada y en otras realizada por el propio deseo del autor. Pero merece la pena investigar los casos, todavía menos investigados, del exilio interior, o sea, cuando el autor no quiere o no puede abandonar un estado en que no le está permitido vivir y trabajar (p. 26).

Es evidente que el tipo de exilio exterior, en sentido denotativo, para el caso de la obra de Dávila, obedece mayormente a obras posteriores a 1951, cuando emigra a Caracas; no obstante, también es clara la confrontación simbólica que hace entre las ciudades, como una analogía del reflejo, precisamente en su poema «Penetración en el espejo»: «Entro en t[i] con mi delgada piel de hombre resucitado / con la misma que, en sueños, salgo o buscar mujeres en lejanas ciudades» (Dávila, 1946, p. 41).

El tópico de la ciudad, muy visible en obras que demarcan un bastión de lejanía, como es el caso de Kavafis (1970): «La ciudad te seguirá. / Rondarás las mismas calles. Y te envejecerás / en los mismos barrios, y en estas / mismas casas te saldrán canas» (p. 126), demuestra una añoranza semejante que define la inclinación del poeta exiliado o ectópico por la nostalgia, como se evidencia en la última estrofa del poema «Variaciones del anhelo infinito»:

[...] si, entonces, te encontrara de repente
en una ciudad que todavía no existe
y lograra acercarme y estrecharte
con este amor que ahora no es posible... (Dávila, 1946, p. 28).

Retomando la recursividad estética del poeta, se registra que, más que una mera búsqueda o lúdica en el lenguaje, el uso constante de figuras como la prosopopeya tiene la intención de dotar de vitalidad los elementos que lo conmocionan, para establecer un diálogo indirecto con estos, como se deduce de la imagen de la ciudad que, claramente, se enuncia con la intención de ubicar espacialmente la emoción, herramienta que en «Carta a una colegiala» vuelve a emplearse: «Tú, en el divino campo. Yo, en la ciudad terrestre. / La calle posa con su algarabía» (Dávila, 1946, p. 32).

Puede verse que hay una división tripartita, o mejor, tres rostros que se combinan en función de una misma imagen en ambos poemas: la mujer, la ciudad y el yo poético, que plantean una idea de redención existencial a partir del símbolo, el deleite y el delirio de la belleza, como se elabora en «Canción a la bella distante», en que aparece el cielo como una prospección panóptica de la ciudad: «Y qué resplandeciente ciudad de serafines / descubrirías, de pronto, en el cielo de estío. / Quiero besarte íntegra como luna en el agua» (Dávila, 1946, p. 46).

Como se ha dicho, el libro *Espacio, me has vencido* no fue escrito en Venezuela; por ende, hablar de un concepto ectópico podría parecer apresurado en lo que, aparentemente, es un mero alejamiento de una ciudad a otra, como sería Cuenca y Quito, dos urbes de la sierra ecuatoriana

que fungen como emblema de capitales culturales; sin embargo, en la segunda, surgiría posiblemente de mayor manera, el espíritu cosmopolita que, presuntamente, buscaba el *Faquir*, en su afán de desnudar las ciudades que lo habitan: «Encierra en los fosos de las ciudades muertas / estos fantasmas que me incitan denoche (*sic*) con su lívido aroma» (p. 22), como mimetiza en el poema «La pequeña oración».

Asimismo, se entiende que, en este extracto, la ciudad se dibuja —o, mejor, se desdibuja— restándole, aparentemente, el vigor de la vitalidad y acude, como una paradoja, a perderse en los significados oscuros del silencio, dejando una parte inderogable de su ser, para habitar el escenario de la noche que, como puede presumirse, se asume como un espacio para vivir el duelo de sí mismo y configurar una idea insólita de exilio, que se familiariza con lo que apunta Arteaga (2018): «[...] antes de salir y de viajar, ya estaba lejos de casa. Así, la no pertenencia se hacía visible como parte de su identidad —personal, social, política y escritural, de ahí que las llamadas raíces, en su caso, fueran móviles por esa necesidad imperiosa de anclaje» (pp. 150-151). De esta forma, se comprende que *Espacio, me has vencido* es una primera advocación hacia un extenso engranaje para entender estos conceptos, comenzando con el que presenció en la instancia de su origen, el insilio.

Prolegómenos

A modo de conclusión, se reconoce que la obra *Espacio, me has vencido*, si bien no se escribió en un espacio físico de migración, entendida esta

más allá de las fronteras nacionales, plantea una primera elaboración simbólica, estética y filosófica sobre la existencia y el razonamiento del espacio como núcleo existencial, concentrado en la unidad expresiva de la ciudad. Aunque se han postulado los epítetos de «hermética», «esotérica» y, por ende, «excéntrica», la obra de Dávila Andrade por un sector considerable de la crítica literaria –y hay indicios fuertes para así considerarla–, se dilucidan instancias más complejas para abordar su poética, pues hay una demarcación de muchas inclinaciones estilísticas y expresivas que se combinan para ponderar su obra.

El reconocimiento del tópico *tempus fugit*, además de considerarse como una estrategia de análisis literario, en la obra de César Dávila Andrade se estima como una conexión entre las formas de asimilar el tiempo, en atención a la dinámica dicotómica del origen y el exilio, y de la huida y el retorno; esto, a través de un empleo armónico de las figuras retóricas, que dan conocimiento de la gran versatilidad del poeta para amalgamar el fondo y la forma.

Concerniente al estilo, se reconoce que, si bien esta obra está mucho antes de entrar en boga la concepción de la literatura ectópica, conserva gestos que lo pueden adelantar, si bien no dentro de una configuración vanguardista intencional, sí como un antecedente para fundamentar el corpus de esta tendencia literaria. Por último, es claro que los estudios literarios no se deben volcar sólitamente al plano biográfico, sino estimar, desde la lectura introspectiva, reflexiva y disciplinada de los textos, un marco de posibilidades que requieren ubicar al autor en el espacio de la conciencia literaria colectiva que merecería, máxime si se está hablando de un reaprendizaje del canon literario.

Conclusiones

Como se refirió en los anteriores capítulos, el suicidio es un flagelo que sigue, progresivamente, tomando fuerza, a raíz de que no es concebido con la prioritaria atención que merece; esto se debe, entre una alta gama de factores, a que se tiene comprendido que el suicida solo es aquel que, valga la redundancia, comete el acto contundente de eliminar su vida y se desconoce la elaboración discursiva que se elabora tras de sí, pues se ha demostrado la necesidad de desmitificar y desaprender ciertas ideas; por ejemplo, no se concibe la complejidad de la ideación suicida, el intento de suicidio y se grava en mármol que el suicida es un enfermo mental y, por consiguiente, el artista se reconoce como un suicida por naturaleza.

Con respecto a la ideación suicida, como se reconoció en este estudio, se ha confirmado que es un primer factor de riesgo que puede desencadenar un siguiente paso como es el intento suicida; en este punto es donde la obra de los anteriores autores, en los casos más abruptos, puede

mostrarse como una forma de idear el suicidio, casi como un intento de suicidio, el cual, según Jiménez et al. (2011), «[...] toma así un carácter trascendental, ya no es un definitivo, sino la posibilidad de un fin; puede constituirse en una forma de expresión bien sea del peso existencial o de su liberación» (p. 34). De acuerdo con este acercamiento esa expiación en función de los cuestionamientos de la existencia y la comprensión de la poesía como instrumento de liberación es lo que atribuye una versatilidad del concepto frente a la literatura.

Estos estudios dejan también la reflexión de que se ha escuchado el acto suicida como una consecuencia patológica, como afirma Andrés: «Es erróneo pretender, como así lo sugiere una significativa parte de la medicina psiquiátrica de las últimas décadas, que el noventa por ciento de los suicidios cuenta con una base patológica» (Citado en García, 2016, s. p.). En esa misma dinámica, se comprende, a su vez, que las circunstancias adversas de una persona «normal» o sin algún tipo de patología certificada no pueden ser un factor de riesgo. No es concreto un diagnóstico psicológico de los poetas de este corpus; más allá de eso, se puede concluir que su obra dio tanto de ellos —no en el tema biográfico, sino estético— que lograron exponer en la oscuridad de un tema tabú como este una óptica o definición que no cualquiera se atreve a dar, y más cuando «[...] es difícil conocer las causas reales que llevan al individuo al suicidio y, por el temor al estigma que conlleva el acto, se le atribuye a diversos factores como lo es el de la enfermedad mental y el alcoholismo» (Gómez, 2011, p. 17).

Las distintas ópticas y abordajes que los anteriores autores hicieron sobre el tema que concernió a este estudio permiten entrever la

idealización o no del mismo, a partir de la poesía y la poética de los poetas; por ejemplo, en el caso de darío lemos, la crudeza con que se menciona dicha palabra o se circunda en el concepto imprime una cercanía con el lector y un efecto disuelto que le da mayor solvencia a la interpretación; por otro lado, autores como Borja y Noboa Caamaño le atribuyen a dicha concepción un nexo con la belleza. Ambos casos tienen su punto frágil y capcioso, si se piensa en la percepción o asimilación por parte del lector, máxime si se piensa en lo que García (2016, s. p.) previene: «Hay que hablar con más naturalidad, sí, pero también pienso que hay que ser cautos a la hora de asociar suicidio y belleza». Este riesgo se debe, no propiamente al escritor, sino al tabú que se ha generado a partir del suicidio.

Con respecto a la idea cotidiana de que el artista es propiamente propenso al suicidio, debe asegurarse que ni Durkheim ni otros estudios tienen los argumentos estadísticos, sociológicos y antropológicos para considerarlo así, o, por lo menos así lo asegura Andrés en su representativa obra ensayística *Semper dolens* (Citado en García, 2016, s. p.): «el artista no es especialmente proclive al suicidio si se compara con otro tipo de profesiones».

De acuerdo con esto, se reconoce que es una tesis que merece la pena sustentar, ya que, si bien la inmensa mayoría de los autores retratados en este estudio incurrieron en el acto propio de cometer un suicidio, no hay una prueba clara de que es por su trabajo literario, por tanto, esta, a primera vista, no es directamente una situación de riesgo, ya que la obra como tal es una expresión que no necesariamente es causante del suicidio, ni mucho menos, que hablar de este tema implique cometerlo; si así fuera, quizás

dariolemos, quien habla explícita y directamente sobre el concepto, hubiera cumplido este acto, más aun cuando su obra denota, desde una perspectiva apriorística, la ideación suicida. Por tanto, es apresurado mencionar que el artista, por su condición de artista, es proclive al suicidio, aunque no puede asumirse como descartable; de todas maneras, este asunto compete a otras materias más especializadas.

Son varios los puntos en común que mantuvieron los poetas analizados, uno de los más recurrentes fue el tema de la simbología del tiempo, específicamente, el tópicos de la noche, que bien puede ambientar factores subyacentes al concepto elegido. La oscuridad, la soledad, la individualidad y el silencio fueron la escenificación propicia para la mención del dolor en sus distintas facetas: la angustia, la melancolía y, en vista de esto, se trató con persistente sensibilidad el tema de la muerte como matriz del suicidio.

El pasillo y la trascendencia que alberga culturalmente permitió trazar un mapa de conclusiones y comparaciones, especialmente, para paralelizar los casos de Colombia y Ecuador, dándosele particular énfasis a este segundo, ya que se familiariza estrechamente con la obras de los poetas de la Generación Decapitada, sin desconocer que hay una correspondencia entre ambos países, como puede verse en casos de cantantes y compositores ecuatorianos que adaptan poemas colombianos a ritmo de pasillo, por ejemplo la interpretación del cantante guayaquileño Julio Jaramillo del poema «Mis flores negras», del poeta colombiano Julio Flórez y que alberga una estructura, estilo y forma semejantes a los de los otros poetas, cuya obra ha sido adaptada a dicho ritmo.

El tema del suicidio en la mujer tiene una particularidad en este trabajo: el caso de Carranza puede reconocerse desde un punto sublime, sutil y desde una determinación más fijada en la individualidad; el caso de Veintimilla de Galindo, por su parte, tiene una connotación sociopolítica más crítica, a raíz del momento y el discurso que su acto conlleva. No es casual, entonces, que la carta de despedida de la poeta ecuatoriana sea casi un documento público. En este punto es notable el influjo que tuvieron las dinámicas sociales y los momentos históricos en que vivieron ambas. Quizás, las dos poetisas responden a demandas distintas, pero es irrefutable la trascendencia discursiva que resguardan sus obras.

Para finalizar, se hace indispensable comprender que este ejercicio realizado fue una expiación frente a muchas dudas y en reconocimiento del asombro que genera este tema elegido, ya que, aunque los poetas expuestos en esta muestra dejaron un legado sensible que, si bien, quizás la intención no fue sensibilizar sobre dicho tema, sí logra estimar que este se figura más cercano de todos de lo que se cree; sobre todo, cuando ante los intentos o la ideación suicida, o en la depresión misma, la indiferencia sea la tan habitual respuesta y más, cuando luego del acto, es frecuente que muchos se sientan expertos sobre el tema; a lo mejor, los mismos indiferentes que negaron el abrazo o la palabra de aliento. No queda más que homenajear con un tema apasionante como la literatura a aquellas 800.000 personas que, según la OMS³⁴, mueren cada año, por esos que cada 40 segundos mueren. Como instancia reflexiva, es válido esperar que el próximo trabajo

³⁴ Datos tomados de la página oficial: http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/infographic/es/

que se haga sobre el tema —pues este análisis es un comienzo de un tópico del que, por más que se hable y se estudie, jamás será finito— sea sobre hombres y mujeres que escriban infinitamente sobre el suicidio... sí, que escriban y lo aborden, pero que no lo cometan.

Bibliografía

- Abreu, J. L. (2014). El método de la investigación Research Method. Daena: International Journal of Good Conscience, 9(3), 195-204. [http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9\(3\)195-204.pdf](http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9(3)195-204.pdf)
- Aguila, Y. (2007). *Figuras, géneros y estrategias del humor en España y en América latina*. Presses Universitaires de Bordeaux, p. 138.
- Albaladejo, T. (2011). Sobre la literatura ectópica. *Rem tene, verba sequentur*, 141-153. https://www.academia.edu/32409042/Sobre_la_literatura_ect%C3%B3pica
- Álvarez-Galeano, M. F. (2012). Darío Lemos, un maldito nadaísta. *Jericó Patrimonial*. <http://www.jericopatrimonial.com.co/wp-content/uploads/2015/01/Estudio-Dario-Lemos-dic.-12-de-2014.pdf>
- A'lmea Suárez, R. (2007). Lectura hermenéutica de dos autores Luis Cernuda y César Dávila. *Universitas*, (9), 185-208. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5968316>
- Arango, G. (1958). *Primer manifiesto Nadaísta*. Tipografía y Papelería Amistad, p. 5. <http://www.elprofetagonzaloarango.com/Primer.html>

- _____ (2009). *Antología del Nadaísmo*. Fundación BBVA.
- Arbeláez, J. (1985). Sinfonía para un poeta que nunca tuvo máquina de escribir. En: Lemos, D. (1985). *Sinfonías para máquina de escribir*. Instituto Colombiano de Cultura, pp. 11-17.
- Arteaga, M. (2018). La vuelta a casa de un extranjero: La poética del insilio de César Dávila Andrade. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (6), 149-157. http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222018000200149
- Arteaga Serrano, R. (2015). *Rosa carmín*. Norma.
- Ayuso, A. (2003). *El oficio de escritor*. Punto de lectura.
- Balseca Franco, F. (2002). Medardo Ángel Silva: un raro de la lírica modernista ecuatoriana. *Kipus: Revista Andina de Letras*, pp. 11-23. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1576/1/RK-14-ES-Balseca.pdf>
- _____ (2003). Subjetividad y adolescencia en la poesía de Medardo Ángel Silva. (Tesis). Universidad Andina Simón Bolívar, p. 13. <http://repositorionew.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5051/1/PI-2003-1-Balseca-Subjetividad.pdf>
- Borges, J. L. (1975). *La rosa profunda*. Emecé, p. 53.
- Brown, R. (2001). *El arte del suicidio*. Síntesis.
- Burbano, J. I. (1960). *Poetas románticos y neoclásicos*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, p. 191.
- Bustamante, V. (2008). *Darío Lemos. Cuando el poeta muere*. Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob.
- Chin Cali, P. I. (2013). *Me he suicidado: violencia de género en Cuenca del siglo xix exponiendo a Fray Vicente Solano y a la poetisa María Dolores Veintimilla*.

- (Tesis). Universidad de Cuenca, pp. 1-37. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5459/1/tav139.pdf>
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Losada.
- Cano Gaviria, R. Mímesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en De Sobremesa. En: Orjuela, H. H. (Coord) (1997). *José Asunción Silva. Obra completa*. Archivos ALLCAXX, pp. 596-622.
- Caracol Radio (12/07/2003). Perplejidad por suicidio de poetisa María Mercedes Carranza. http://caracol.com.co/radio/2003/07/12/nacional/1057960800_114794.html
- Carranza, M. M. (2013). *Poesía reunida & 19 poemas en su nombre*. Editorial Letra a Letra.
- _____ El centenario de la muerte de Silva. En: Orjuela, H. H. (Coord) (1997). *José Asunción Silva. Obra completa*. Archivos ALLCAXX, p. XXI.
- Charry Lara, F. (1984). Los poetas de «Los Nuevos». *Revista Iberoamericana*, 50 (128), pp. 633-681.
- Cioran, E. (2010). *Ese maldito yo*. Tusquets.
- Criollo Astudillo, E. E. y Ortega Pillajo, C. E. (2013). *Imágenes de la muerte y la desolación en la poesía de Medardo A. Silva: (El árbol del bien y del mal) y Santiago Vizcaino: (En la penumbra)*. (Tesis). pp. 40-51. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/4648/3/TESIS.pdf>
- Dávila Vásquez, J. (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Universidad de Cuenca.
- De Montaigne, M. (2010). *Ensayos escogidos*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Dominical. El Colombiano (15/09/1985). En: Spitaletta, R. (08/06/2017). Habla Darío Lemos: «No soy un genio, soy un iluminado». <http://alponente.com/habla-dario-lemos-no-soy-un-genio-soy-un-iluminado/>

- Durkheim, E. (2004). *El suicidio. Estudio de sociología*. Losada.
- El diario (18/06/2006). El testimonio de Rosa Villegas. <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/1459-el-testimonio-de-rosa-villegas/>
- El Telégrafo (01/10/2017). El pasillo ecuatoriano, un género de identidad nacional que despierta pasiones y controversia. Guayaquil: N° de edición: 48.359, pp. 56-60.
- Fougères, B. (14/05/2015). Medardo Ángel Silva, entre tantos. *Diario El Universo*. <http://www.eluniverso.com/opinion/2015/05/14/nota/4870451/medardo-angel-silva-tantos>
- García Márquez, G. En busca del Silva perdido. En: Orjuela, H. H. (Coord) (1997). *José Asunción Silva*. Obra completa. Archivos ALLCAXX, pp. XXII-XXX.
- _____ (1998). Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. *Voces. Arte y literatura*. Marzo, número 2. <https://sites.google.com/site/404realismomagico/leamos-un-poquito-de-realismo/una-realidad-que-no-cabe-en-el-idioma>
- García Nieto, R. (2016). El suicidio, una aproximación. Barcelona. <http://www.jotdown.es/2016/02/el-suicidio-una-aproximacion/>
- Gicovate, B. El modernismo y José Asunción Silva. En: Orjuela, H. H. (Coord) (1997). *José Asunción Silva*. Obra completa. Archivos ALLCAXX, pp. 393-410.
- Gómez Patiño, V. M. (2011). *El suicidio. Una aproximación desde la literatura*. http://concyteg.gob.mx/ideasConcyteg/Archivos/67112011_SUICIDIO.pdf
- González García, M. (2013). La insatisfacción sin medida. Reflexión sobre el suicidio. *DUODA, Recerca de dones*.

- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *ÍCONOS*, No. 18, Flacso-Ecuador, pp. 63-70. <http://www.redalyc.org/html/509/50901808/>
- Granja Hidrobo, D. (2018). Mística y poesía: una aproximación a la obra de Carlos Obregón (1929-1963). *Estudios de Literatura Colombiana*, (42), 45-61.
- Greimas, J. (1970). *Semántica estructural*. Editorial Gredos.
- Guerrero Blum, E. (2000). *Pasillos y pasilleros del Ecuador: breve antología y diccionario biográfico*. Abya-Yala. http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=abya_yala
- Gutiérrez-García, A. G. et al. (2006). El suicidio, conceptos actuales. *Salud mental*, 29(5). <http://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2006/sam065i.pdf>
- Hernández Prieto, A. M. (2007). La muerte: un diálogo entre María Mercedes Carranza y Martín Heidegger. (Tesis). *Ciencia Unisalle*.
- Jaramillo Escobar, J. (2011). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Pre-Textos.
- Jiménez Quenguan, M. J. et al. (2011). Una mirada global frente al intento de suicidio. *Unimar*, No 58, diciembre 2011, pp. 27-44. <http://www.umariana.edu.co/ojs-editorial/index.php/unimar/article/view/214>
- Jiménez Panesso, D. (1994). *Fin de siglo decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura Colcultura; Universidad Nacional de Colombia.
- Julien, N. (2003). *Enciclopedia de los mitos*. Robin Book, p. 227.
- Kavafis, C. P., & de González, E. P. (1970). Constantino P. Kavafis (1863-1933). *Ideas y Valores*, (35-37), 125-130. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29095/29371>

- La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamentos.* (1995). Sociedades Bíblicas Unidas, revisión de 1960.
- Lemos, D. (1985). *Sinfonías para máquina de escribir.* Instituto Colombiano de Cultura.
- Lloret Bastidas, A. (2015). *Biografía de Cuenca.* GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN CUENCA, p. 399-401.
- Loza Montero, R. (2002). *Dolores Veintimilla de Galindo o el ángel de la rebeldía: la construcción de la subjetividad femenina* (Tesis). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Luarsabishvili, V. (2013). Literatura ectópica y literatura de exilio: apuntes teóricos. *Estudios de Literatura*, (4), 19-38. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4512510.pdf>
- Márquez Tapia, R. (1968). *La Safo Ecuatoriana.* Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 181.
- Molinuevo, J. L. (2009). *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo.* CENDEAC, p. 87.
- Mondragón, L., Saltijeral, M. T., Bimbela, A., & Borges, G. (1998). La ideación suicida y su relación con la desesperanza, el abuso de drogas y alcohol. *Salud mental*, 21(5), 20-27. <file:///C:/Users/malvarez/Downloads/718-717-1-PB.pdf>
- Montaner & Simón (Ed.) (1887). *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano. Tomo 2.*
- Obregón, C. (1957). *Distancia destruida.* Gráficas Valero.
- _____ (1961). *Estuario.* Papeles de Son Armadans.
- _____ (1985). *Obra poética.* Procultura

- Orjuela, H. H. (Coord) (1996). *José Asunción Silva. Obra completa*. Archivos ALLCAXX.
- Páez Vivanco, S. L. (1986). *Discurso e isotopía*. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6306/198616P131.pdf?sequence=2>
- Palma, R. (1861). *Dos poetas. Apuntes de mi cartera*. Imprenta del Universo de G. Helfmann.
- Rivas Iturralde, V. (1996). Cesar Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional. Zaloamati. Universidad Autónoma Metropolitana. <http://hdl.handle.net/11191/1428>
- Robles, H. E. (2005). Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Ángel Silva y José de la Cuadra). *Revista Iberoamericana*, 71(210), pp. 121-143. <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5464/5616>
- Roggiano, A. A. Poética y estilo de José Asunción Silva. En: Orjuela, H. H. (Coord) (1997). *José Asunción Silva. Obra completa*. Archivos ALLCAXX, 567-574.
- Rojas, G. A. (1980). El poeta insular: Carlos Obregón Borrero. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 17(1), 67-80. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3553/3655
- Romero Guzmán, N. (2010). Esbozos para un acercamiento a la lectura del poeta Carlos Obregón. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 100-116. <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843025004.pdf>
- Pro Meneses, A. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Abya-Yala, p. 82.
- Robles, H. E. (2005). Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Ángel Silva y José de la Cuadra). *Revista Iberoamericana*, 71(210), pp. 121-143. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5464/5616>

- Shua, A. M. (2002) (Comp). *Para decir te quiero. Poesía amorosa*. Colihue, p. 73.
- Silva, J. A. (1984). *Poesía y prosa*. Círculo de Lectores.
- Sófocles (2008). *Tragedias*. EDAF, p. 45.
- Tello, M. (2004). *El patrimonio lírico de Cuenca: un acercamiento generacional*. Universidad de Cuenca, pp. 83-84.
- Teseyra, F. (2014). ¿Qué dice Dios sobre el suicidio? Portaluz. <https://www.portaluz.org/que-dice-dios-sobre-el-574.htm>
- Valencia, G. (2005). La herida de Arturo Borja: autonomía literaria y pesimismo. *Kipus: Revista Andina de Letras*, (19), pp. 77-93. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1301/1/RK-19-ES-Valencia.pdf>
- Vallejo, F. (1995). *Almas en pena*. Chapolas negras. Alfaguara, p. 21.
- Vallejo, E. (Editor) y Vallejo, M. (Supervisor editorial) (2012). *Los poetas malditos, antología: Baudelaire / Verlaine / Rimbaud / Mallarmé*. Libresa.
- _____ (2017), *La Generación Decapitada: Silva, Fierro, Borja y otros*. Libresa.
- Vergara y Vergara, J. M. (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada. parte primera. Desde la Conquista hasta la Independencia (1538-1820)*. Imprenta Echeverría Hermanos, p. VII. <http://www.bdigital.unal.edu.co/22/>
- Vintimilla, Ma. A. (2012). César Dávila: el resplandor del abismo. *Revista Pucara*, 24, 213-248. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/29899>
- Zingone. Z. (2019). Carlos Obregón Borrero, poeta. *El Golem, revista literaria*. <https://www.revistaelgolem.com/2020/02/03/poes%C3%A-Da-de-carlos-obreg%C3%B3n-b/>
- Zuleta, R. (1997). El poeta suicida y la ciudad culpable. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(45), pp. 113-117.



Manuel Felipe Álvarez-Galeano

Filólogo, pintor y escritor colombiano residente en Ecuador. Docente ocasional de la Universidad Católica de Cuenca, en las carreras de Educación, sede Azogues, y Pedagogía, Currículo y Didáctica de la Educación Básica, sede matriz.



Poética y suicidología en América Latina: casos de Colombia y Ecuador
se imprimió en la ciudad de Cuenca, Ecuador, en enero de 2024,
en la Editorial Universitaria Católica (EDUNICA), con un tiraje de
50 ejemplares.

Es una narrativa orientadora al lector sobre esta particular temática. Desde los primeros párrafos, el autor evidencia madurez literaria e investigativa que contrasta con su juventud vivencial al introducirnos hacia el análisis, la reflexión y adoptar una posición crítica sobre el abordaje de la materia, a partir de declarar el suicidio como objeto enigmático del hombre en el devenir de sus múltiples incertidumbres.

Álvarez-Galeano no duda en fundamentar simétricamente, desde la filosofía de los antiguos griegos y de la epistemología secuencial del ethos como credibilidad personal, al pathos análogo a comunicación con sentimiento, pasión o con impulso emocional con la otra persona, y logos, equivalente a fundamentar con lógica la parte razonada de la exposición del asunto desarrollado. En su interesante enfoque sobre los poetas suicidas, profundiza este tópico desde la fundamentación epistemológica, las particularidades de los autores analizados y la reflexión discursiva para desmitificar y desaprender ciertas ideas sobre este flagelo social.

Bolívar Cabrera Berrezueta



Editorial
Universitaria Católica

ISBN: 978-9942-27-240-9



9 789942 272409

ISBN: 978-9942-27-241-6



9 789942 272416